
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077131 1





HISTOIRE

DES PEINTRES

DE

TOUTES LES ÉCOLES

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.

HISTOIRE
DES PEINTRES
DE TOUTES LES ÉCOLES
ÉCOLE FRANÇAISE

PAR

M. CHARLES BLANC,

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

—

TOME DEUXIÈME



PARIS

V^VE JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

DIRECTEUR-GÉRANT : G. ÉTHIOU-PÉROU

RUE DE TOURNON, Nº 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN

—

M DCCC LXV


LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO


LIBRARY
OCT 12 1971
UNIVERSITY OF TORONTO



École Française. *Histoire.*

ANTOINE COYPEL

NÉ EN 1661. — MORT EN 1722.



La vie d'Antoine Coypel a été composée par son fils, Charles Coypel, dans un style élégant, sobre et clair, et avec cette dignité qu'il convenait de mettre dans les éloges donnés à un père par son fils. C'est donc une bonne fortune pour nous, que de rencontrer un travail aussi bien fait et de n'avoir qu'à suivre en quelque sorte pas à pas le biographe le mieux informé et le plus compétent qu'un peintre puisse avoir, quand son histoire est écrite par son fils et que ce fils est un peintre.

Lorsque Noël Coypel, père d'Antoine, fut envoyé à Rome, en 1672, en qualité de directeur de l'Académie de France, il amena son fils avec lui et il en obtint l'aveu de Colbert. Ce fils n'avait pourtant alors que onze ans, étant né le 11 avril 1661; mais déjà il annonçait un heureux génie. Il n'avait pas treize ans qu'il remporta un prix à l'Académie, et se fit remarquer par le célèbre cavalier Bernin, qui le prit en amitié. Ce fut un malheur pour lui. Facilement dominé par un homme qui était, en fait de beaux-arts, l'oracle de son temps, le jeune Coypel adopta toutes les idées du Bernin, tous ses caprices, tous ses brillants

alors quatre-vingts ans, il n'était pas surprenant que Monsieur, qui lui avait fait peindre la galerie de son palais de Saint-Cloud, s'adressât maintenant à un artiste plus jeune, plus vigoureux. Cette distinction, au surplus, fut sans doute accordée à Coypel à la sollicitation du duc de Chartres (depuis régent), qui se faisait un honneur d'aimer la peinture et un amusement de la pratiquer. Lié avec Antoine Coypel, le duc de Chartres se plaisait à le voir travailler, et allait souvent dans son atelier passer quelques heures à peindre ou à dessiner au pastel. En attendant les grands ouvrages qui ne tarderaient pas sans doute à justifier son titre de premier peintre de Monsieur, Antoine Coypel faisait des tableaux de chevalet qui attiraient chez lui une foule d'amateurs. Son fils a cité deux de ces tableaux, *le Sacrifice de Jephté* et un *Crucifiement*, comme ayant excité l'enthousiasme poétique de Santeuil. « Voyant dans le premier, dit-il, la fille de Jephté qui reçoit les adieux de ses compagnes désespérées, le poëte dit avec transport : *Quot victimæ in unâ!* et frappé, dans le second, de la douleur noble et soumise dont la Vierge paraît pénétrée, il s'écria : *Crux altera mater!* »

Le vrai talent de Coypel était l'ordonnance. Distribuer des groupes dans une vaste composition, lui donner du jeu, du ressort, du mouvement, de l'effet, c'étaient là ses qualités pittoresques, et il les avait développées durant son séjour en Italie, à une époque où tout le monde parlait avec admiration de Pietre de Cortone et de ses plafonds. Mais ce n'est pas dans de simples tableaux de chevalet qu'il pouvait mettre en lumière toute son habileté, et ses rivaux ne manquaient pas de dire qu'il fallait l'attendre à une grande machine; que là serait infailliblement l'écueil de sa réputation. Lui, Coypel, se croyait au contraire un peintre d'expression. Il faisait effort pour donner à ses airs de tête le caractère de telle ou telle passion de l'âme, et pour exprimer cette passion par l'attitude des figures, par leur geste, par leur mouvement. Mais l'expression est une qualité qu'on ne se donne point par les seuls calculs de l'esprit, il faut l'avoir vivement sentie pour la rendre ; il faut, pour émouvoir, être ému. Faute d'un sentiment vrai et profond, Coypel ne faisait bien souvent qu'exagérer ses caractères; il violentait sa pantomime; il maniérait ses figures; il frappait fort au lieu de frapper juste. Sa *Susanne accusée*, dont on lui fit beaucoup d'éloges, portait les traces de cette exagération dans l'ouverture démesurée des yeux, dans les contractions ressenties de la bouche et dans l'accent des narines.

Quoi qu'il en soit, le goût du temps était si altéré, la société d'alors était si éloignée déjà de tout naturel, qu'Antoine Coypel eut de la vogue. La gravure s'empressa de reproduire ses œuvres, et son nom se répandit en Europe. La cour d'Angleterre, qui n'avait plus chez elle qu'une peinture affadie et dégénérée, trouva les compositions de Coypel supérieures encore à celles des peintres anglais, et notre artiste reçut des offres qu'il n'aurait sans doute pas accueillies, si dans le moment même, il n'avait eu à se plaindre de Mansart, surintendant des bâtiments, qu'il accusait d'une injustice envers Noël Coypel, son père, et de lui avoir suscité à lui-même quelques dégoûts. Antoine Coypel fut donc sur le point d'agréer les propositions qui lui venaient d'Angleterre. Un jour qu'il s'en entretenait sérieusement avec sa femme, il vit s'arrêter à sa porte une de ces voitures fermées dont se servaient quelquefois les grands seigneurs pour n'être pas reconnus. On vient aussitôt lui annoncer qu'un de ses amis, qui ne peut descendre de voiture, demande à lui parler. Coypel court à son visiteur et, à sa grande surprise, en entrant dans ce carrosse obscur, il reconnaît le duc de Chartres. Cet homme aimable, instruit sans doute de l'intention qu'avait le peintre de quitter la France, était venu pour l'en détourner, et, en effet, l'ayant emmené dans une promenade solitaire, il employa les plus vives raisons pour le faire renoncer à son projet. Mais de toutes ces raisons, la plus décisive fut l'amitié même dont une pareille démarche était la preuve. Assuré désormais d'un protecteur aussi puissant, Coypel ne songea plus à s'expatrier.

Un travail curieux vint, du reste, le rattacher à son pays. Il s'agissait de fournir les dessins des médailles que Louis XIV voulait faire frapper en mémoire des événements de son règne : ce fut Antoine Coypel que l'on désigna. L'Académie des inscriptions et belles-lettres lui fit prendre place parmi les associés et décida qu'il participerait à la distribution des jetons. Longtemps il assista aux séances de cette compagnie, et pendant qu'il écoutait les doctes discours de MM. les académiciens, ses yeux se portaient sur les panneaux de



ANT. COYPEL. P. A. CABASSON. D. VERDEIL. S.

MORT DE TURNUS.

la salle d'assemblée, qui attendaient encore une décoration. Aussi fit-il pour l'ornement de cette salle cinq tableaux allégoriques, « parmi lesquels on en voit un, dit Charles Coypel, qui mérite d'être mis au rang de ses plus beaux ouvrages; un pinceau fier, brillant et rapide y exprime une idée aussi noble qu'ingénieuse. Mercure apporte à Clio le portrait de Louis XIV. Clio l'admire et s'apprête à décrire les hauts faits du héros dans un livre immortel qui est posé sur les ailes du temps. »

On le voit, Antoine Coypel, comme Charles Lebrun, avait l'esprit tourné à l'allégorie. Ces froides figures dont les peintres du roi se servaient pour donner un corps à la flatterie, et qu'on ne pouvait plus même rajeunir par l'invention, Coypel se plaisait à les mettre en œuvre dans ses tableaux, sans apercevoir ce qu'elles avaient de banal et d'insipide; car il n'était pas homme à échapper au goût de son temps, encore moins à le réformer. Cependant le Dauphin l'ayant chargé, en 1700, de peindre quelques appartements de Meudon, il essaya d'introduire dans son art certains sujets nouveaux, empruntés aux tragiques grecs ou à la poésie des métamorphoses : par exemple, Hercule qui ramène Alceste des enfers et Silène barbouillé de lie par la nymphe Eglé. Il peignit ces morceaux, de forme ovale, dans les lambris de la salle de billard, où il travailla en concurrence avec Lafosse et Jouvenet. Ramenée à son mari du fond des enfers, Alceste lui est présentée par Hercule. Le linceul qui recouvrait sa beauté morte, n'est plus que le voile de sa beauté rendue à la vie. Elle apparaît, gracieuse et vêtue de blanc, entre son libérateur, Hercule, tranquille comme une divinité que rien n'étonne, et l'heureux Admète qui n'en peut croire ses yeux. Ah! si Poussin et Lesueur avaient eu à peindre une scène aussi charmante, nous n'aurions pas sans doute à relever ici l'éternel défaut de ces poses étudiées qui sentent le théâtre, et de ces jeux de prunelles dont l'exagération refroidit si bien l'effet des sentiments que l'on veut exprimer. Lorsqu'il peignit ce tableau, qui n'est pas, du reste son plus mauvais ouvrage, Coypel avait sous les yeux une traduction du cinquième acte de l'*Alceste* d'Euripide, traduction que la célèbre madame Dacier avait bien voulu faire tout exprès pour lui.

La France est le pays ou réussissent le mieux les artistes lettrés, parce que l'immense majorité du public n'ayant pas un goût bien prononcé pour la peinture, aime à retrouver dans un tableau cette teinte d'érudition qui fait ressembler les ouvrages de l'art aux ouvrages de l'esprit. C'est là ce qui explique les succès d'Antoine Coypel. Quand le Dauphin voulut achever la décoration du château de Meudon, Mansard lui proposa de demander à plusieurs peintres des esquisses pour les tableaux de la chapelle : « Faites-en faire autant que vous le jugerez à propos, répondit le Dauphin; mais je vous avertis que je choisirai celles de Coypel. » Ce fut Coypel, en effet, qui peignit au maître-autel le grand tableau de la *Résurrection* qui a été gravé par Jean Audran, et celui de *l'Annonciation* que l'on peut juger d'après l'estampe de Pierre Drevet. Mais il eut bientôt une meilleure occasion de montrer tous ses talents et aussi tous ses défauts. Le duc de Chartres étant devenu, à la mort de son père, duc d'Orléans, forma le projet de décorer magnifiquement le Palais-Royal, et son ami Coypel fut le premier auquel il en parla. L'histoire d'Enée était le sujet que le prince indiquait lui-même pour les peintures à faire dans la grande galerie, et il était, disait-il, impatient de voir le premier crayon des idées que son peintre favori allait puiser dans un poëme tel que l'Eneïde. On juge quelle fut la joie de Coypel : traduire Virgile! Marier la littérature avec l'art, c'était bien là ce qu'il lui fallait, à lui, si jaloux de plaire à ses amis les gens de lettres et de toucher à la poésie.

Dans son système de décoration, l'artiste devait représenter l'assemblée des dieux au milieu de la voûte du Palais-Royal. Il commença par la composer en petit, et il employa tout l'hiver de 1702 à dessiner, séparément les études qui allaient entrer dans sa composition. Tout entier à la préoccupation de ce grand travail, il passait les soirées à s'en entretenir avec son ami Roger de Piles, critique judicieux, qui savait dire beaucoup de choses en peu de mots, et dont la conversation nourrie, forte et lumineuse, révélait un connaisseur émérite en peinture. Pour peindre les divinités de l'Olympe, Coypel eut l'idée de faire poser toutes les personnes de la cour, et cette idée malheureuse, il est permis de croire qu'elle venait de lui plutôt que de son ami de Piles. Je dis malheureureuse, car, si belles que pussent être les femmes qui allaient servir de modèles pour la fière Junon, pour la blonde Cérès, pour Vénus, le peintre courait le risque, là où il convenait de rappeler la grâce antique, d'imprimer à ses figures un caractère tout moderne,



ÉNEE PORTANT SON PÈRE ANCHISE.

et de mettre l'accent de la nature individuelle à la place de cette grandeur idéale, inséparable dans notre esprit, des dieux d'Homère. C'est justement ce qui arriva. Coypel eut beau se flatter qu'il avait *ajouté aux grâces de la nature* et suffisamment voilé la courtisanesque ressemblance de ses modèles, on put reconnaître dans son Olympe toutes les déesses qui avaient le tabouret à Versailles; mais cela même, loin d'empêcher le succès de Coypel, y contribua : comment n'eût-il pas réussi, alors que les grandes dames de la cour et les plus jolies conspiraient à sa gloire? Ce fut à la fin de l'automne, en 1703, qu'Antoine Coypel découvrit *l'Assemblée des Dieux*. Le duc d'Orléans s'était plu, disait-on, à y travailler, comme un disciple qui aide son maître. Cette circonstance ne fit qu'augmenter la faveur qui s'attachait au nom et au talent de Coypel. Ravi à son tour de l'approbation donnée à son premier peintre, le duc d'Orléans lui fit présent d'un superbe carrosse à deux chevaux et lui assigna une pension de cinq cents écus pour l'entretien de l'équipage.

Le plafond de la grande galerie fut terminé en 1705, vers la fin de l'année. Il présentait une surface concave et se divisait en sept compartiments où étaient peints à l'huile plusieurs sujets de l'Enéide. Sept autres morceaux, tirés du même livre, couvraient les panneaux faisant face aux croisées. Dans *l'Assemblée des Dieux*, où l'on voyait Vénus suppliant son père en faveur d'Enée, quelques uns admiraient beaucoup le raccourci de certaines figures, par exemple, une Discorde fendant les nues et un Mercure qui *plafonnaient* à merveille. D'autres affectaient de complimenter le peintre sur l'observation du costume et cependant ce mérite même était chez lui fort contestable. Les armes, les habillements, l'architecture, tout ce qui donne à un tableau la couleur historique et locale du sujet, Coypel l'avait emprunté à Charles Lebrun, qui lui-même avait surtout étudié les monuments romains de la première période des empereurs, la Colonne Trajane, l'Arc de Titus et quelques-uns des bas-reliefs de l'Arc de Constantin : de sorte que pour peindre la *Mort de Turnus*, l'artiste avait armé et habillé ses deux héros, le Troyen victorieux aussi bien que le roi des Rutules, des casques, des cuirasses, des cottes de maille et des épées que portaient, huit cents ans plus tard, les chefs des légions romaines sous les premiers empereurs.

Les questions de *costume*, au surplus, ne sont dans l'art que des questions secondaires. Ce qu'il y avait de plus choquant dans les peintures de Coypel, c'était le théâtral du geste, l'afféterie prise pour la grâce, les manières de la cour, déjà bien veillie, de Louis XIV, données aux déesses de Virgile et à ses héros. Aussi quelques juges sévères dirent-ils, mais tout bas, que c'était là une Enéide travestie, et il est certain qu'on pouvait appliquer à Coypel ces vers de son ami Boileau :

> Gardez-vous de donner, ainsi que dans Clélie,
> L'air et l'esprit français à l'antique Italie,
> Et, sous des noms romains peignant notre portrait,
> Peindre Caton galant et Brutus dameret.

Boileau, disons-nous, était l'ami de Coypel; il l'encourageait à aimer la littérature, à cultiver la poésie, et le peintre, fort de cette appui, s'essayait parfois à rimer. Il écrivit une épître en vers adressée à son fils, Charles Coypel, et Boileau en fut si content qu'il engagea l'auteur à la donner au public. « Mon suffrage, lui dit-il, ne saurait être suspect. Il n'est pas possible à l'amitié même d'aveugler un critique tel que Boileau. » Cette épître, qui roulait sur la poétique de la peinture, fut suivie des dissertations qu'Antoine Coypel fit entendre à l'Académie et qui, réunies en un volume, forment un ouvrage estimable, prouvant une fois de plus combien le précepte est plus facile que l'exemple. Mais la distinction de l'esprit n'était pas la seule qualité de Coypel; il avait aussi de la noblesse dans le caractère et cette élévation de cœur qu'entretiennent la culture des lettres et le contact des poètes. Son père étant tombé malade en 1707, de la maladie dont il mourut, était sur le point de laisser une famille nombreuse d'enfants du second lit, avec une fortune assez considérable, mais insuffisante pour les élever tous et les établir. Antoine Coypel eut la générosité de renoncer à sa part dans la succession paternelle, et sa femme fut la première à le féliciter de



A. Paquier D.

PRESENT D'ELIEZER A REBECCA.

son désintéressement. Noël Coypel mourut le 24 décembre 1707, et quelques jours après, son fils Antoine fut attaqué lui-même d'une maladie jugée mortelle. Le médecin qui le soignait était le célèbre Helvétius, grand-père du philosophe, celui qui avait reçu de Louis XIV mille louis d'or pour avoir rendu public le remède de l'*ipécacuanha* Helvétius, qui était l'ami de son malade, le guérit au grand étonnement des autres médecins qui l'avaient tous condamné. Le duc d'Orléans, qui était venu rendre visite à Coypel, durant sa maladie, voulut être le premier à lui remettre le pinceau à la main. Dans une maison dépendante du Palais-Royal, et qui était alors occupée par l'abbé Dubois, son favori, il fit peindre à Coypel le plafond d'un salon. L'artiste y représenta la troupe céleste désarmée par les amours. « On y remarque, dit son « biographe, un de ces petits dieux qui s'élève en riant sur l'aigle de Jupiter; mais celui qui ose « entreprendre de se saisir du foudre, se brûle, se repent et s'enfuit. Un autre, plus opiniâtre, s'apperçoit « avec dépit que tous ses traits se brisent contre l'égide de Minerve, et tente inutilement de nouveaux « efforts. Le temps arrête par l'aile le téméraire qui vient d'enlever son horloge et sa faulx. On voit la « balustrade qui régne sur la corniche s'écrouler sous les pas de ce destructeur impitoyable. Le reste de la « composition présente aux yeux ce badinage aimable et noble qui plaît tant à l'esprit et dont l'esprit seul « peut être l'inventeur. »

Lorsque Antoine Coypel acheva ce plafond, le duc d'Orléans en reçut l'avis en Espagne où il commandait l'armée. Il écrivit à Coypel la lettre suivante, datée du camp d'Agramont, le 8 août 1708. « Votre compliment est bien reçu. Je vous remercie de plus du salon que vous avez achevé. On me mande qu'on en est fort content. J'espère que je ne le serai pas moins, et j'ai impatience de le voir, je vous assure. Je vous félicite du nouvel ouvrage que vous avez à faire. Je sais bon gré à M. d'Antin de son choix et de son goût, et je l'en remercierai. PHILIPPE D'ORLÉANS. » Le nouvel ouvrage dont parlait le duc d'Orléans dans sa lettre n'était rien moins que le plafond de la chapelle de Versailles. Coypel le commença au printemps de 1709, et il dut faire de grands efforts pour vaincre les difficultés que lui présentait une surface ingrate, oblongue, sans développement. Il peignit au milieu de la voûte, environné de la cour céleste, Dieu le père, qui envoie son fils racheter le monde, et, aux extrémités de la voûte, deux groupes d'anges, les uns portant la colonne à laquelle le Christ fut attaché, les autres la croix sur laquelle il expira. Dans les trumeaux de l'attique, le peintre représenta douze prophètes et les quatre évangélistes, en grisailles imitant le bas-relief. Pendant qu'Antoine Coypel était occupé de ces peintures, le duc d'Orléans, le duc de Bourgogne lui firent de fréquentes visites, et la duchesse de Bourgogne, malgré sa grossesse, voulut monter aussi au sommet de l'échafaud sur lequel il travaillait. Quand il eut découvert son plafond, Coypel put s'apercevoir de l'erreur qui lui avait fait exalter son coloris et outrer ses ombres, afin de détacher ses figures, à une distance où il craignait que l'œil ne les confondît. Quand les figures se trouvent déjà éloignées du spectateur, comme elles le sont dans une coupole, et doivent le paraître encore plus, puisqu'on les suppose à la hauteur des nuages, il est choquant de les rapprocher par la vigueur des oppositions, l'intensité des couleurs et le ressenti des contours. Le ton pâle et doux de la fresque est ici plus convenable, non-seulement parce qu'il se marie aux effets tranquilles de l'architecture, mais parce qu'il donne aux figures aériennes cette vaguesse qui les met en perspective en les élevant vers les cieux. Quand il vit, du haut de sa tribune, le plafond de Coypel, Louis XIV en jugea l'ordonnance belle et riche, mais les figures lui semblèrent trop grandes, jusqu'à ce qu'il les eût regardées de plus bas. « Le roi apercevant M. Coypel à son petit couvert, l'appela et lui dit : Les figures de votre beau plafond m'avaient paru trop fortes, mais ma critique n'était pas juste ; vous avez dû travailler pour deux points de vue. J'ai examiné votre ouvrage du bas de ma chapelle, et je suis convenu que vous eussiez mal fait de tenir ces figures plus petites; ce morceau est beau, et, plus on le regarde, plus il vous fait honneur. Désormais j'aurai soin de vous. »

Les grandes compositions convenaient mieux, sous un rapport, à Coypel; il était plus propre à ordonner une grande composition qu'à faire des tableaux de chevalet. Il y en avait plusieurs chez le roi, à Versailles, à Trianon, à Marly, et, bien que l'expression en fût recherchée jusqu'à l'affectation, ils étaient fort

admirés : celui de *Rebecca et Eliezer*, qui, des appartements de Versailles, est passé au Louvre, présente des figures jolies et coquettes, des femmes qui ont de la grâce, mais une grâce étudiée et minaudière; on y retrouve ce caractère français si étrange dans une scène biblique, et dont le Poussin avait su se défendre lorsqu'il avait peint son *Eliézer*. Mêmes défauts dans le tableau de *Daphné*, où Coypel peignit Apollon sous les traits de Louis XIV, avec une perruque rayonnante, et Daphné sous la figure d'une dame de la cour de Versailles, qui se pâme avec élégance, et subit, avec une douleur de bon ton, la métamorphose de son beau corps en laurier, et l'altération de ses doigts retroussés qui semblent sortir de la boîte à mouches.

En revanche, son coloris était meilleur dans ses petits tableaux; ses tons étaient plus fins, plus rompus et plus doux, et son faire plus précieux. Vous y remarquerez toujours de beaux fonds d'architecture ou de paysage, de magnifiques jardins, des échappées de vue tout-à-fait charmantes. Nous avons au Louvre son tableau d'*Esther et d'Assuérus*, qu'il avait produit à l'Exposition de 1705, ouverte dans la grande galerie du Louvre à l'occasion de la naissance du premier duc de Bretagne. L'exécution en est caressée; les accessoires sont traités avec amour, et, à voir ce mélange d'une touche flamande avec un style de figures qui tient de loin au Poussin, on dirait d'un Gérard de Lairesse. L'*Esther* faisait partie d'une suite de compositions tirées de la Bible : Athalie, Jephté, Suzanne, Salomon, Tobie, Laban, qui furent exposées au même salon. En 1710, le peintre eut ordre de les mettre en grand pour une suite de tapisseries qui devaient être exécutées aux Gobelins. Coypel y fit bien voir que d'aussi vastes dimensions déconcertaient son exécution et sa couleur. Les tapisseries, devant servir à la fois d'ornement et de fond, demandent des tons riches, mais harmonieux, tandis que ceux de Coypel, dans ses grands tableaux, étaient crus, aigres et violents; l'œil y rencontre avec peine de ces rouges faux, de ces bleus criards qui offensent si souvent le regard dans les ouvrages de l'école du Vouet, particulièrement dans ceux de François Périer.

La mort d'Antoine Houasse, arrivée en mai 1710, laissait vacante la place de directeur des tableaux et dessins du cabinet du roi. Elle fut donnée à Coypel qui, jaloux de la bien remplir, consacra, pendant plusieurs hivers, un jour de chaque semaine à épurer la collection royale, à visiter des caisses de rebuts où il découvrait parfois des trésors enfouis, et à discuter avec les amateurs les plus éclairés et les maîtres de l'art l'originalité de chaque dessin, les classements contestables, les attributions douteuses. Coypel était parvenu au faîte de sa renommée. En 1714, il fut élu directeur de l'Académie; en 1716, sous la régence de son ami le duc d'Orléans, il fut nommé premier peintre du roi, et, l'année suivante, il reçut des lettres de noblesse. Malheureusement, sa santé commençait à dépérir. Sujet, dès sa jeunesse, à ces incommodités que l'on nomme vapeurs, parce qu'on ne sait quel nom leur donner, il en fut cruellement accablé vers la fin de ses jours. Plusieurs de ses intimes amis qu'il perdit en peu de temps le laissèrent au milieu du monde dans une espèce de solitude. Il est inutile d'ajouter que son talent se ressentit de cette mélancolie : son pinceau devint aride, sa couleur devint noire comme ses idées, et il eut le chagrin de conserver un esprit assez lucide pour apercevoir sa propre décadence. Il travailla pourtant avec beaucoup d'application à une suite de peintures destinées à servir de modèles pour les tapisseries royales et dont les sujets étaient tirés de l'*Iliade*. La gravure n'a que trop reproduit ces tristes compositions pleines d'une fausse érudition, il faut le dire, et entachées de mauvais goût. Avec d'évidentes prétentions à la dignité du style, le peintre n'a enfanté que des figures communes, des types courts, et on n'a trouvé que des gestes convenus rappelant la pantomime chargée du théâtre. C'est en voyant ces morceaux qu'un Italien s'écria : *Monsieur Achille et monsieur Agamemnon*. Mais il serait injuste assurément de juger Coypel d'après des ouvrages qui n'étaient que le fruit tardif d'une vieillesse assombrie, malade et prématurée. La mort de sa femme, survenue en avril 1721, porta le dernier coup à Coypel. Il mourut lui-même le 7 janvier 1722 Pendant sa maladie, le régent eut l'ingénieuse bonté de lui envoyer tour à tour les plus beaux tableaux du cabinet de la reine de Suède qui arrivaient alors de Rome. Antoine Coypel laissait à son fils Charles, en survivance, la place de directeur des dessins du roi et le titre de premier peintre du duc d'Orléans. C'est à ce fils, peintre faible et sans caractère, mais écrivain agréable et bien appris, qu'est due la biographie que nous venons de raconter

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Antoine Coypel a gravé à l'eau-forte quatorze pièces que M. Robert Dumesnil a décrites dans le deuxième volume du *Peintre graveur français*. Sa manière est pleine de goût et de facilité; elle se rapproche de celle d'Audran.

1. *Melchisedec offrant le pain à Abraham.* Cette composition est ronde et gravée légèrement; elle est sans marque. On y voit, à gauche, Melchisedec bénissant Abraham, qui, debout, semble lui offrir la dîme de son butin, que portent des guerriers.

2. *Judith.* Elle est à mi-corps et dirigée vers la droite. Elle porte d'une main le glaive, de l'autre, la tête sanglante d'Holopherne, qu'une servante porte dans son tablier. Dans la marge, on lit : *Deus fecit virtutem.....* On en connaît des épreuves avant la lettre. Neuf pouces sur sept.

3. *La Vierge et l'Enfant.* Elle est vue à mi-corps, sur la gauche, et penchée sur son fils qu'elle tient dans ses bras au-dessus de la crèche, et dont le corps radieux éclaire la composition. Au haut de la droite un chérubin. Pièce ovale en travers. Au bas de la gauche, *A. C., fecit.* Six pouces sur quatre.

4. *Le Baptême de N. S.* Saint Jean, la tête élevée vers une gloire d'anges, baptise le Rédempteur qui est à genoux devant lui, les mains croisées sur sa poitrine. Dans la marge, une dédicace à M. Destrader, et au-dessous, *A. Coypel, pinxit.* Treize pouces sur dix.

5. *Ecce homo.* Jésus, à mi-corps, au milieu de l'estampe; Il est garroté et tient le roseau. Sa tête est couronnée d'épines. Sur un soubassement, on lit la dédicace de cette pièce à M. de Villacerf, et dans la marge, *Ant. Coypel, pinxit.* Quatorze pouces sur onze. On en connaît des épreuves avant le soubassement et la lettre.

6. *Jésus-Christ dans le linceul.* Il est en buste au milieu de l'estampe, vu de trois quarts et tourné à gauche; pièce ovale en hauteur, finement gravée, sans marque et très-rare. Trois pouces quatre lignes sur trois pouces.

7. *Apollon et Daphné.* Appolon, appuyé sur sa lyre et sur son arc, et assis à côté de Mercure et de deux amours, regarde Daphné qui est assise à droite et s'appuie sur l'urne du fleuve Pénée. L'Amour décoche une flèche à Daphné. Sur la terrasse à gauche. *A. C., f.* Onze pouces sur sept.

8. *Le Triomphe de Galatée.* Elle est assise, au milieu de l'estampe, sur une embarcation que deux dauphins font voguer à gauche, et qu'entourent des amours. Elle s'appuie sur une de ses nymphes, et plusieurs divinités marines nagent sur la droite. L'Amour, penché sur l'épaule de Galatée, lui montre l'Hymen. On aperçoit dans le fond Poliphème. Dans la marge, une dédicace au duc de Chartres, et au-dessous . *inventé, peint et gravé à l'eau-forte par A. Coypel...* Vingt-un pouces sur quinze. On en connaît trois états : le premier, à l'eau-forte pure; le second, terminé au burin (par Simonneau), mais avant la lettre; le troisième, avec la lettre.

9. *Bacchus et Ariane.* Bacchus, descendu de son char, cherche à consoler Ariane, qui est assise en avant d'un rocher. Des amours, des satyres et des bacchantes animent cette composition. Dans la marge une dédicace à Monsieur, et plus bas : *Inventé, peint par A. Coypel* et terminé au burin par G. Audran, en 1693. Vingt-un pouces sur seize. On en connaît un état avant la lettre.

10. *Pan vaincu par les Amours.* Il est tombé à la renverse, tenu par un Amour, frappé par l'autre. Au bas de la gauche, *A. C. fecit*, 1692. Huit pouces sur six. On en connaît des épreuves avant l'année.

11. *Allégorie à la gloire du Dauphin.* La France est assise sur des trophées. L'Hyménée prend une de ses mains dans laquelle la Dauphine pose la sienne. La Victoire, Hercule, l'Abondance, Junon, le Renommée enrichissent cette composition, qui est inscrite dans un ovale formé de cornes d'abondance, terminées en tête de dauphins. Au haut et au bas sont des vers dans des cartouches. Sur un soubassement : *Coypel junior invenit et fecit.*

12. *Démocrite.* Il a le visage barbu et la tête couverte d'un bonnet de fourrure; il est vu à mi-corps et tourné à gauche. Dans la marge on lit : *Démocrite*, et au-dessous, *cet enjoué censeur...*, et plus bas : *A. Coypel pinxit*, 1692. Huit pouces sur six. On en connaît deux états antérieurs : 1° avant la lettre et peu fini; 2° terminé, et avec un changement au second vers, qui est ainsi : *Que tout fit rire et rien n'aigrit.*

13. *Le grand Portrait de la Voisin.* Elle est vue en buste, coiffée d'une cornette. Au haut de la droite, le squelette de la mort, et à gauche, les Parques Au-dessous, un dragon et une furie. Sur le rocher où ce buste est posé, on lit : *le Portrait de la Voisin* et des vers, et plus bas, à gauche : *A. C. In.* On en connaît un état avant les initiales et avant l'adresse de Chasteau qui est à droite.

14. *Le petit Portrait de la Voisin.* Le génie du crime, aux ailes de chauve-souris, tient de ses doigts crochus le portrait de la Voisin, réduction du précédent, dans un médaillon soutenu par un dragon furieux. On lit des vers sur le rocher, et plus bas : *Portrait de la Voisin*; dans la marge : *bruslée vive à Paris*, 1680. Huit pouces sur cinq.

Les principaux ouvrages d'Antoine Coypel sont à Paris, à Versailles, à Toulouse; le Musée du Louvre en possède plusieurs qui ne sont pas tous exposés. Le plus considérable est celui de *Suzanne accusée par les vieillards*, grand tableau fait pour être exécuté en tapisserie, et dont les figures sont au moins de grandeur naturelle. Le meilleur est celui de l'*Évanouissement d'Esther*. Il est d'une touche précieuse. Quant à ses tableaux de chevalet, on n'en rencontre que rarement, soit dans les galeries particulières, soit dans les ventes publiques.

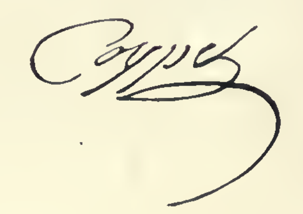
Vente Charles Coypel, 1752. *Le Baptême de N. S.*, sujet richement composé. Il y en a une estampe gravée à l'eau forte par le peintre lui-même. Toile de cinquante pouces de haut sur trois pieds de large, 320 liv.

Zéphire et Flore, *Vertumne et Pomone.* Deux pendants, peints sur cuivre, de onze pouces sur huit. Ils sont gravés par Duchange et Vermeulen; les deux, 252 liv.

La plupart des tableaux d'Antoine Coypel se vendirent fort mal dans cette vente, et plusieurs furent retirés.

Vente Julienne, 1767. *Un Christ.* Des anges sont sur des nuées, d'autres au pied de la croix. Vingt-cinq pouces sur vingt-un. 100 liv.

Vente Lalive de Jully, 1770. *Le Baptême de N. S.* C'est le tableau qui a figuré dans la vente de Charles Coypel. 410 liv.



Impr. Benard et Comp., rue Damiette. 2.



École Française. *Chasses, Nature morte.*

ALEXANDRE-FRANÇOIS DESPORTES

NÉ EN 1661. — MORT EN 1743.



C'est le premier en France qui ait peint les animaux et les chasses. Depuis cent cinquante ans que florissait notre école, on ne s'y était guère avisé de faire descendre la peinture jusqu'aux animaux, considérés comme les principaux personnages d'une composition; et on peut même dire que, depuis la Renaissance, il n'y avait pas eu encore, à proprement parler, un peintre de genre dans l'école française, avant Desportes. Il est bien vrai que Sébastien Bourdon avait brossé, à ses moments de loisir, quelques bambochades, mais c'était comme pour se reposer de ses grandes pages historiques; les Lenain, quoique adonnés aux paysanneries, s'étaient fait pardonner sans doute tant de familiarité par des peintures religieuses, et quant à Baptiste, qui fut peintre de fleurs, il avait traité son sujet dans le style d'apparat et avec tant de noblesse, que Messieurs de l'Académie royale ne le trouvèrent pas indigne d'être un des leurs.

François Desportes fut donc le premier qui importa parmi nous le genre qu'avaient illustré les Sneyders en Flandre, les Benedette en Italie. Pour créer en France un peintre de chasses, il fallait peut-être tout le faste de Louis XIV, toute l'importance que, dans les calculs de son immense orgueil, il savait donner à ses propres actes, à ses moindres gestes, à ses fantaisies, à ses plaisirs. Il dut lui sembler que, pour un roi tel que lui, ce n'était pas trop, quand il prenait la peine de forcer un sanglier ou de courre le cerf, qu'un peintre éminent vînt exprès assister à la fête, suivre de l'œil les mouvements de sa meute, saisir l'élan de ses limiers dans la voie, *portraire* enfin, car ils en étaient bien dignes, les levrettes et les bassets de Sa Majesté.

« Nous avons perdu en 1743, dit d'Argenville, un excellent peintre en la personne de François Desportes, « né en 1661, au village de Champigneulle, en Champagne. Son père, qui était un riche laboureur, l'envoya « à l'âge de douze ans à Paris, chez un de ses oncles qui y était établi. Les poëtes et les peintres ne tirent « leur extraction que de la beauté de leurs ouvrages: c'est leur vrai titre de noblesse. Pendant une maladie « qu'il eut en arrivant dans cette ville, cet oncle lui donna une mauvaise estampe qu'il dessina dans son lit. « Cet essai fit connaître son génie pour le dessin, et on le mit chez Nicasius, peintre flamand : ce maître était « en réputation de bien peindre les animaux[1]. » Nicasius, en effet, sortait de l'atelier du grand Sneyders, où il avait appris les secrets de sa touche fière et sûre, l'art de caractériser par le maniement de la brosse les différentes espèces d'animaux, leurs robes de laine et de soie, leur poil ou leurs plumes, mais, par-dessus tout, le talent d'animer par le contraste des couleurs et la variété des mouvements, ces effrayants combats de bêtes féroces, ces rudes chasses où rugissent les lions, où bondissent les tigres, où le sanglier se débat sous une nuée de chiens haletants et décousus. Les enseignements de Sneyders, Nicasius les transmit à François Desportes; mais en passant par le cerveau du peintre gaulois, les leçons du Flamand y prirent un caractère moins sauvage et aussitôt tempéré. Ce qui était de la fougue chez Sneyders ne fut plus que du mouvement chez Desportes; la furie qu'avait mise dans ses peintures d'animaux le fier compagnon de Rubens, se changea facilement en une composition aussi vraie peut-être, mais moins chaleureuse. L'entrain, le feu du maître devinrent, sur la toile de l'artiste français, de la vivacité et du naturel. Sneyders et Nicasius avaient peint des chasses de héros, Desportes était destiné à peindre des chasses de grands seigneurs.

Malheureusement la mort enleva bientôt Nicasius à son élève à peine formé. Toutefois, à la fraîcheur de coloris de notre Desportes, à sa touche aisée et libre, mais tranquille et sage, qui distingue nettement chaque objet et qui ne va jamais ni au delà, ni à côté, il est aisé de voir qu'il mit tout de suite à profit les conseils, les exemples de son maître. Ce qui est certain, c'est que Desportes, quoique fort jeune, ne voulut point d'autres leçons. Il redoubla d'ardeur pour l'étude : voilà tout. Bien résolu à devenir un peintre de chasses, il porta son attention sur tout ce qui pourrait servir à l'embellissement de ses compositions; c'est ainsi qu'il dessina les bas-reliefs d'après l'antique dont si souvent il a su enrichir ses tableaux. Il étudia beaucoup aussi la figure d'après le modèle, et lorsque plus tard il peignit le portrait, il se ressentit de la sévérité de ces premières études, dans lesquelles il faisait entrer d'ailleurs la plupart des objets que fournit au peintre l'observation de la nature réelle : les plantes, les fruits, les légumes, les animaux de toute espèce, éléphants, tortues, serpents vivants ou morts, le paysage, enfin, et les grotesques. Il n'avait pas encore trente ans, que déjà sa réputation était faite. « Il se livra d'abord, dit d'Argenville, à toutes sortes d'ouvrages « pour les entrepreneurs, soit plafonds ou décorations de théâtre, ornements, animaux, et ensuite il travailla, « de concert avec Claude Andran, habile peintre d'ornements, à embellir le château d'Anet et la ménagerie « de Versailles. On y trouve partout un génie fécond, enjoué, beaucoup de vérité et d'expression, une touche « légère, avec un ton de couleur admirable. »

Ses débuts dans le grand monde ne furent pas ceux d'un peintre de chasses. Quelques seigneurs polonais qu'il avait connus à Paris, et l'ambassadeur de France auprès du roi Jean Sobieski, l'abbé de Polignac, engagèrent Desportes à faire le voyage de Pologne. Présenté au roi et à la reine, il fit leur portrait, et dès ce moment il fut l'objet des prévenances de toute la cour. Être le peintre du roi, pour des courtisans, c'est être

[1] *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres*, tome IV, p. 232. Paris, 1762.

le roi des peintres; les plus grands personnages, et entre autres le cardinal d'Arquien, voulurent avoir leur portrait de la main de François Desportes. On le comblait de présents, de flatteries surtout : il est si facile de les rendre quand on est peintre de portraits ! Cette vogue dura deux ans, au bout desquels Desportes eut l'irrésistible désir de revoir Paris.

C'était un ruineux plaisir que la chasse au temps de Louis XIV. Mais quel brillant exercice ! Quel faste déployé pour mener à bien la mort d'un pauvre chevreuil !... La vénerie du roi formait une véritable armée qui ne coûtait pas moins de plusieurs millions par an. Des bois, des forêts aux environs de Paris étaient



LA CHASSE AU LOUP.

soigneusement entretenus et peuplés de cerfs, de biches, de chevreuils, de loups et de sangliers. L'été on allait à Versailles, à Meudon, à Compiègne ; l'hiver, à Rambouillet et à Fontainebleau. Ces grands bois silencieux et solitaires pendant les trois quarts de l'année s'animaient tout à coup d'une vie et d'un mouvement extraordinaires. De tous les points de la forêt accouraient vers le lieu du *rendez-vous* les piqueurs de limiers cherchant la bête, des détachements de gens d'armes, des valets à la livrée de mille couleurs, d'élégants seigneurs sur de vigoureux coursiers, les messagers du roi, les chaises des officiers de vénerie, les calèches des dames invitées, les pages à cheval, le porte-arquebuse, le caisson qui devait transporter le cerf, enfin la meute, composée de deux ou trois cents chiens, et tenue en laisse par les piqueurs du roi. Le roi ne paraissait que le dernier, après qu'un messager, lancé à fond de train, avait annoncé sa venue.

Desportes étant revenu à son penchant pour la représentation des animaux et des chasses, Louis XIV en fit bientôt l'historiographe de sa vénerie, et avec cette munificence qui lui était familière, il lui donna une pension

et un logement dans le Louvre. S'il venait à la ménagerie de Versailles des animaux des Indes, des oiseaux rares, aussitôt Desportes avait ordre de les peindre. Étant de toutes les chasses, il observait à cheval les diverses péripéties du drame; il saisissait à la hâte l'attitude des chiens, leurs mouvements, leurs bonds, les abois du cerf, l'hallali, la curée. Après qu'il s'était bien pénétré de la combinaison des lignes et des figures dont il devait composer son tableau, il allait au chenil dessiner d'après nature les plus beaux chiens de la meute, et quand il en avait disposé cinq ou six sur une même feuille, il les montrait au roi, qui, les reconnaissant au premier coup d'œil, se plaisait à les désigner par leur nom. Lorsqu'il n'étudiait que la structure des animaux, leur physionomie et le modelé de leurs formes, il se contentait d'un dessin à la pierre noire sur du papier gris, sans beaucoup de hachures, mais avec des rehauts de blanc de craie; quelquefois il les arrêtait d'un trait de plume avec un léger lavis d'encre de Chine. Mais comme la plupart de ces études étaient les futurs éléments de son tableau, il prenait soin de les colorier, trouvant la justesse de ton aussi nécessaire que la fermeté du contour. Il peignait alors ses dessins à l'huile sur du gros papier gris sans mpression: méthode excellente, mais dans laquelle il faut peindre du premier coup. On a de lui des études de chiens faites aux trois crayons, qui sont de la dernière beauté. On y admire un feu surprenant, une touche spirituelle et précise, et l'accent même de la nature.

Avoir la protection du roi, la mériter surtout, il n'en fallait pas tant pour être de l'Académie royale de peinture. François Desportes fut reçu membre de cette Académie le 1er août 1699 : il avait alors trente et un ans. Son tableau de réception est célèbre. Il s'y représenta lui-même en habit de chasseur, et s'y ménagea l'occasion de déployer tous ses genres de talents. On y voit un grand beau chien lévrier, aux jambes élastiques et nerveuses, qui, tourné vers son maître comme pour interroger son regard, est tout à fait charmant dans l'élégance de son raccourci. Aux pieds du chasseur sont amassées des pièces de gibier, lièvres, perdrix et canards, rendues avec beaucoup de vérité, de finesse et de relief, mais subordonnées pourtant à la figure du peintre, noble portrait en pied, dont les chairs sont modelées parfaitement, et qui, s'appuyant d'une main sur son fusil, caresse de l'autre un de ses chiens. La *Description de l'Académie* [1] nous apprend que Desportes fut élu conseiller en 1704 [2].

Cette simplicité, ce naturel parfait, qui lui étaient propres, on les retrouve avec bonheur dans ses plus grands tableaux. Jamais de système chez lui, jamais de recette. — S'agit-il de représenter les accidents divers de la chasse au chien courant? c'est la nature qui a composé le tableau; Desportes n'a été là que pour voir et pour peindre. Dans les belles toiles du Louvre, *le Chien en arrêt devant les Perdrix; le Chien en arrêt devant les Faisans*, on reconnaît bien vite que Desportes est lui-même un chasseur. Comme il saisit, comme il exprime l'immobilité subite où tombe le chien au moment de l'arrêt, l'espèce de contraction nerveuse qui le retient, et l'ardente fixité de son regard! Comme il oppose spirituellement à l'attitude menaçante de l'animal couvant sa proie la tremblante humilité de la perdrix qui n'ose fuir et croit tromper son ennemi en s'inclinant silencieuse entre les sillons!

Oudry, autre peintre de chasses et d'animaux, fut le continuateur et presque le contemporain de Desportes.

[1] *Description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture*, par feu M. Guérin, secrétaire perpétuel de ladite Académie. Paris, 1715.

[2] On donnait à l'Académie le rang de *conseillers* à ceux qui excellaient seulement dans une partie de l'art, comme les paysages, les chasses, les natures mortes... les portraits.

Il ne faut pas confondre, comme on l'a fait souvent, Alexandre-François Desportes, dont nous parlons ici, avec son fils Claude-François Desportes, qui fut aussi conseiller de l'Académie, et auquel nous devons l'éloge de Lebrun, précédé d'un excellent *Discours préliminaire sur l'état de la peinture et de la sculpture en France dans les siècles précédents.* Ce morceau est vraiment remarquable. Claude Desportes y apprécie nos maîtres l'un après l'autre, en quelques lignes, avec justesse et liberté. C'est une manière d'écrire franche, naturelle et vive, où la forme va droit à la pensée. Littérateur et poëte, Claude-François fit représenter en 1721, au Théâtre-Italien, *la Veuve coquette.* C'est par erreur que le catalogue officiel des dessins du Louvre attribue cet ouvrage à Alexandre-François Desportes. Celui-ci eut encore pour élève son neveu Nicolas Desportes, qui fut également de l'Académie.

Les distinguer de prime-abord n'est pas facile. On ne s'en étonnera point, si l'on songe que le nombre des accidents de la chasse étant assez restreint, les sujets de leurs tableaux sont toujours à peu près les mêmes. De plus, l'un et l'autre avaient appris l'art de peindre, pour ainsi dire, à la même école : Oudry tenait de



CHIENS COURANTS.

Largillière les principes des peintres flamands, et Desportes, nous l'avons dit, était le disciple au second degré du grand Sneyders. Toutefois, à y regarder de près, on peut démêler la diversité de leurs génies. Desportes est un talent facile, abondant; il observe et il peint la nature d'instinct, pour ainsi dire; il met dans ses compositions plus de grâce naïve que de science et de réflexion. Oudry, tout au contraire, est un très-habile homme, un arrangeur qui connait toutes les ressources du métier, qui est passé maître dans l'art de disposer

la lumière, de combiner les groupes, de créer l'unité d'un tableau, suivant les règles académiques dont il écrivait et parlait si bien. Desportes est un peintre *primesautier*, comme aurait dit Montaigne ; il appartient à cette génération d'esprits aimables et féconds, de génies spontanés et vrais qui arrivèrent dans le dix-septième siècle avec la libre allure, la naïveté gauloise du seizième. Comme coloriste, il a bien mieux conservé qu'Oudry les traces de son origine flamande : celui-ci est souvent terne, gris et monotone ; la couleur de Desportes est fraîche, suave, transparente surtout, et c'est à cette dernière qualité que ses tableaux doivent de paraître bien plus finis qu'ils ne le sont en effet.

Peut-être Oudry a-t-il des qualités générales de peintre qui manquent à Desportes : il entend mieux l'ordonnance d'une grande scène, il est capable de s'élever au-dessus du genre qu'il a choisi. Mais combien Desportes a de charmes dans ses façons naïves ! Que ses chiens sont gracieux, souples et spirituels ! Que ses oiseaux ont l'air intelligent et fin ! Il y a au Louvre deux tableaux de ces maîtres qui représentent l'un et l'autre un combat de coqs. Oudry a groupé les deux combattants avec plus d'art que Desportes : l'un des coqs est renversé sur le dos, essayant de saisir encore avec ses fortes griffes son rival qui le terrasse. Le plumage de celui-ci est beau, éclatant ; le mouvement de ses ailes, dont l'une s'élève vers le ciel en pyramide, est plein de noblesse et de style. Ces qualités sérieuses manquent à l'œuvre de Desportes : il n'a su donner à ses combattants ni la même fierté, ni la même fougue belliqueuse. Mais la présence de quelques poules, témoins effrayés de la brillante passe d'armes qui se livre en leur honneur, prête à la scène un piquant, un tour d'ironie ingénue, empruntés de La Fontaine, que je préfère à toute la science de l'autre composition.

Comment ce naïf observateur de la nature n'aurait-il pas fait un excellent peintre de fruits, de légumes et de natures mortes ? Il ne lui était pas difficile de trouver sur sa riche palette le vermillon velouté de la pêche, les rubis de la grenade, l'or pâle et cendré, mais transparent, du raisin de Fontainebleau. Aussi s'est-il élevé dans cette modeste partie de l'art à une rare perfection, et je ne vois que Chardin, dans notre école, qui l'emporte sur lui par la fermeté de la pâte et l'originalité du faire.

« Les ouvrages de l'esprit, disait Beaumarchais, sont comme les enfants des femmes. Conçus avec volupté. « menés à terme avec fatigue, enfantés avec douleur, ils coûtent plus de chagrins qu'ils ne donnent de « plaisirs. » Cette ingénieuse comparaison ne s'applique point à certaines intelligences privilégiées que le ciel semble avoir affranchies des conditions mêmes de la nature humaine. Pour ceux-là, de la conception à l'enfantement il n'y a point de pénible intervalle : la pensée et l'action naissent simultanément. Tel fut Desportes : aussi le nombre de ses productions est-il immense. Depuis le jour où la célébrité de son nom lui eut ouvert la carrière des grandes décorations de panneaux, de buffets, de dessus de porte et de murailles, il ne cessa de produire pendant soixante ans. Il avait décoré le château d'Anet avec Claude Audran, la Ménagerie de Versailles, Marly, Meudon, la Muette, Fontainebleau. Il fut chargé, en 1735, de peindre huit grands tableaux pour renouveler la tenture de tapisserie des Indes aux Gobelins, et fit, dans le temps même où il accomplissait cette vaste besogne, cinq pièces capitales pour Compiègne, parmi lesquelles on distingue un de ses chefs-d'œuvre : *le Cerf aux abois*. Mais ce n'est pas en France seulement qu'il répandait ses richesses : il alla en Angleterre avec le duc d'Aumont, ambassadeur de Louis XIV, et laissa dans ce pays une foule de compositions agréables (entre autres *les Saisons*) et un nom qui parcourut bientôt toute l'Europe. Ses peintures se voyaient partout : à Londres, en Pologne, à Munich, à Vienne, à Turin, et dernièrement M. Viardot[1] en trouvait jusque dans le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Cette fécondité paraîtra moins surprenante, si l'on songe que Desportes vécut quatre-vingt-deux ans — il est mort en 1743 — et travailla jusque dans la plus extrême vieillesse avec une ardeur toute juvénile ; car il ne se trahit dans son œuvre aucune décadence. L'abbé Desfontaines l'appelait le Nestor de la peinture.

Ce bon peintre était aussi un excellent homme : marié à trente ans, il était de mœurs irréprochables. Il avait le caractère aimable, enjoué et naïf. Sa physionomie, dans son portrait, est celle d'un homme fin et bon à la fois, qui a de l'aisance dans les manières. Délicat et fier, il souffrait impatiemment l'insolence des sots. A un

[1] *Les Musées d'Allemagne et de Russie*, par Louis Viardot. 1844. École française, p. 453.

financier qui se vantait longuement de sa richesse, il répondit, selon d'Argenville : « Monsieur, quand je « voudrai je serai ce que vous êtes, et vous ne pourriez jamais être ce que je suis. »

Les tableaux de Desportes sont maintenant comme des toiles sans cadre, comme ces peintures dépareillées qu'on rencontre par hasard dans des lieux où l'on ne s'attendait pas à les trouver. Comment comprendre les grandes chasses royales à cette heure qu'il n'y a plus de royauté, ni plus de chasses ? Que si nous nous transportons à l'époque de ces monarchiques plaisirs, on conçoit aisément quelle importance, quel à-propos,



LA CHASSE AUX PERDRIX.

quel vif agrément devaient avoir des peintures qui, s'étalant à l'entrée du château de la Muette, sur les murailles du grand escalier de Meudon, dans le vestibule du château de Compiègne, annonçaient ou rappelaient les péripéties de la chasse aux veneurs aguerris, aux sveltes chasseresses des terres voisines, à leurs écuyers élégants, à leurs pages. Mais aujourd'hui quel effort d'imagination ne faut-il pas pour voir les *sangliers*, les *cerfs*, les *chevreuils* de Desportes des mêmes yeux dont les voyaient le roi Louis XIV et les seigneurs de sa cour ! En contemplant les ouvrages de ce peintre, je suis dépaysé comme il l'est lui-même. Que de prestige ne perd pas une peinture, lorsqu'elle est séparée des murailles dont elle faisait la décoration, des mœurs dont elle était le reflet, du milieu enfin où elle vit le jour ! Rangées qu'elles sont dans les vastes galeries où on les conserve pour leur gloire et pour nos plaisirs, les toiles de nos maîtres ressemblent à ces

Mariette, dans ses excellentes notes sur l'*Abecedario* d'Orlandi, a esquissé une biographie de Rivalz, de ce style vivement naïf, et charmant jusque dans ses embarras, auquel on n'ose rien changer. « Antoine Rivalz, dit-il, né à Toulouse, le 6 mars 1667, voulut absolument suivre la même profession que son père, qui auroit voulu le faire entrer dans l'état ecclésiastique. Dès l'âge de quinze ans, il avoit fait des progrès étonnants dans le dessein. La Fage, qui se trouvoit à Toulouse, en fut jaloux; il ne put cependant refuser son amitié au jeune Rivalz, ni empêcher que ses desseins, mis auprès de ceux qu'il faisoit, n'occasionnassent des méprises. Il le vit dans la suite arriver à Paris, et y faire encore passer ses desseins sous le nom de celui dont il contrefaisoit la manière. C'étoit beaucoup pour un jeune homme, car La Fage étoit regardé pour lors comme un dessinateur qui n'avoit pas son pareil. Mais un succès si prématuré pouvoit aussi le perdre; son père en avoit été effrayé, et n'en avoit été que plus vif à lui représenter la nécessité d'étudier. Le fils suivit ses bons conseils. Il fut des plus assidus à fréquenter notre académie, et à y dessiner d'après le modèle. Bientôt il partit pour Rome, et fit en passant par Marseille deux tableaux qui méritèrent l'approbation du célèbre Puget. Il étoit résolu à mettre à profit la lecture qu'il avoit faite du poëme de Dufresnoy, et comme rien n'y est plus recommandé que l'étude du dessein, Rivalz passoit les nuits à dessiner et à jeter sur le papier tout ce qu'un génie vif et abondant lui faisoit concevoir. Il prit aussi la palette et le pinceau, et commença à peindre, toujours pourtant en garde contre une imagination trop véhémente, et ne craignant rien tant que de devenir un peintre praticien; il apporta toutes les précautions possibles pour s'en garantir... »

Rivalz, ayant exposé à Rome quelques tableaux qui furent remarqués, concourut pour le prix de dessin à l'Académie de Saint-Luc, et le remporta. Il fut couronné au Capitole, des mains du cardinal Albani, qui devait être plus tard le pape Clément XI. Dès ce moment, tous les yeux furent dirigés sur lui; il eut le droit d'exposer ses ouvrages dans les cérémonies publiques, et M. de la Thuillerie, directeur de l'École de France à Rome, le distingua entre tous les élèves, en lui accordant le privilége de poser le modèle. Ce M. de la Thuillerie, homme de lettres et grand amateur, avait été envoyé à Rome en 1683, pour remplacer Errard dans la charge de directeur de l'Académie de France. Passionné pour la sculpture, il avait fait prendre des empreintes ou exécuter des copies des plus belles antiques, ce qui avait très-fort mécontenté le peuple romain. Au mois de février 1686, le pape fit paraître un *bando* qui « défendait de vendre sans permission, d'acheter, d'encaisser, de transporter ou d'embarquer les objets d'art, tels que peintures, marbres anciens, médailles, camées, joyaux, etc. » Ce mandement pontifical vint trop tard pour empêcher M. de la Thuillerie d'expédier en France les deux admirables statues que nous avons au Louvre, le *Cincinnatus* attachant sa sandale, et le *Germanicus;* mais la nouvelle ordonnance contrariait vivement M. le cardinal de Janson, notre ambassadeur à Rome, qui voulait acheter au prince don Livio Odescalchi une *Sainte Famille* de Raphaël (celle dont toutes les figures sont debout[1]), et au prince Pamphile un tableau du Guide. Ne pouvant se procurer les originaux que le pape refusait de laisser vendre, le cardinal de Janson en demanda des copies à Rivalz, qui les fit à merveille.

Comme dit Mariette, c'était un génie brillant et agréable que Rivalz; ses compositions étaient riches et remplies de grâce. Il dessinait avec une facilité surprenante et d'un bon goût, souvent dans la manière de La Fage, et ses eaux-fortes étincelaient d'esprit. Il en fit une pendant son séjour à Rome, qui est gravée de main de maître. C'est une allégorie à la gloire du Poussin : on y voit toutes les figures emblématiques du genre, la Nuit aux ailes de chauve-souris, l'Envie couronnée de serpents, l'Ignorance à la tête d'âne, et, par opposition à ces figures dont le groupe se tourmente dans l'ombre, la Gloire, accompagnée d'un Apollon flamboyant, présente au buste du grand peintre inondé de lumière, le livre de mémoire, *liber memoriæ Poussinus* (*sic*); mais ce qui paraît insipide dans la description, est plein d'esprit et d'animation dans le dessin de Rivalz, tel qu'il l'a lui même porté sur le cuivre.

On considérait alors comme un grand honneur pour Rivalz que Carle Maratte eût consenti à peindre

[1] C'est la *Madonna del Passeggio* qui, après avoir appartenu au duc d'Orléans, est passée dans la galerie Bridgewater, à Londres.

concurremment avec lui une chapelle, et en effet, eu égard à la brillante réputation de Maratte, c'était une politesse peu commune envers un étranger ; mais avant que Rivalz eût mis la main à l'ouvrage, il apprit que son père avait été frappé d'apoplexie, et il fut obligé de retourner sur-le-champ auprès de lui. Ce fut en 1702 ; dès ce moment, la vie d'Antoine Rivalz s'écoula tranquille au fond et laborieuse à la



LA PEINTURE ACCOMPAGNÉE DE MERCURE TRIOMPHE DU TEMPS.

surface, comme ces rivières dont l'industrie humaine a envahi les bords. A peine de retour, il fut nommé peintre de la ville de Toulouse, et, en cette qualité, il eut à peindre chaque année trois portraits des capitouls nommés par le roi. Les plus remarquables de ses ouvrages, et les plus admirés, furent ceux qu'il exécuta dans l'église des Feuillants, à six lieues de Toulouse. Nous ne les connaissons pas même par la gravure, mais l'on peut s'en rapporter aux éloges qu'en fait Mariette. Ce qui prouve la haute estime qu'on avait pour Rivalz, c'est que le chapitre de Narbonne, lorsqu'il eut cédé au Régent la *Résurrection de Lazare* de Sébastien del Piombo (celle qui est à Londres dans la *National gallery*), imagina de remplacer

ce tableau fameux par une grande composition d'Antoine Rivalz qui lui fut commandée tout exprès et qui représentait la chute des anges. Barthélemy Rivalz, neveu d'Antoine, en a gravé l'estampe.

Dans leur jeunesse, Rivalz et La Fage n'avaient pu dessiner d'après le modèle vivant, que leur interdisait la pruderie des mœurs provinciales. Se souvenant de ce qui avait manqué à sa première éducation, Rivalz réalisa le plan d'une école publique de modèle, que son ami Bernard Dupuy de Grez, avocat en parlement, avait tracé depuis longtemps dans son *Traité sur la peinture*. L'école ainsi fondée par Rivalz fut la première académie provinciale. Après avoir été autorisée par les capitouls, elle fut plus tard, en 1750, érigée en Académie de peinture et de sculpture par lettres patentes de Louis XV. Rivalz en fut naturellement nommé le directeur. Il s'y employait avec un grand zèle, lorsqu'en 1733 il fut frappé d'un mal qui était héréditaire dans sa famille : une attaque d'apoplexie lui paralysa le côté gauche du corps. Un mois après, il se remit vaillamment au travail ; mais la mort ne lui avait pas donné en vain cet avertissement sinistre, et, le 7 décembre 1735, il succombait au milieu de l'activité factice de l'homme fort qui a voulu mourir debout. Par une sorte d'ironie du sort, il terminait son grand tableau de l'*Ombre de saint Pierre guérissant les malades.*

Antoine Rivalz s'était marié en 1723 avec une de ses parentes, de la Bastide d'Anjou, de laquelle il eut plusieurs enfants, dont un fut peintre comme son père et son grand-père et devint chevalier de l'Éperon d'or. Barthélemy Rivalz nous a laissé de son oncle un de ces portraits que l'on affirme ressemblants sans avoir vu l'original : la physionomie est toute méridionale ; les yeux sont noirs, bien fendus et ombragés par d'épais sourcils ; les lèvres sont épanouies et généreuses ; le nez est bien attaché, le front haut. Le caractère de cette tête, qui est celui de la force et de la résignation, se rapporte parfaitement à la destinée d'un artiste qui avait rêvé un grand théâtre et qui est resté obscurément illustre au fond de sa province. Dans un exemplaire in-quarto, à marges rapportées, du *Dictionnaire des graveurs* de Basan, je possède une superbe épreuve de ce rare portrait d'Antoine Rivalz; et je puis dire comme le bon Vasari, *come si puo veder in nostro libro.* C'est une belle estampe d'une pointe mâle, savante et incisive; mais personne n'a manié l'eau-forte avec plus de liberté et de maëstrie que Rivalz lui-même. Les pièces qu'il a gravées en 1699 pour le *Traité sur la peinture* de Dupuy de Grez, sont de petits chefs-d'œuvre sous le rapport de l'exécution; quant aux figures, elles sont marquées à l'empreinte de ce style éternel des Carrache que l'école française avait choisi par aversion pour les extrêmes et que représentent si bien les Boullongne ; style mixte, académique et convenu dans lequel on ne retrouve ni la simplicité grave du Poussin, ni le doux sentiment de Lesueur, ni les gracieux écarts de l'école de Fontainebleau. L'inutile contraste des mouvements, la recherche oiseuse des raccourcis, des draperies lourdes et sans caractère, tels sont les défauts que Rivalz a montrés dans ses estampes, aussi bien que dans ses peintures, lesquelles se distinguent par la vigueur du faire, par la justesse et la variété des couleurs locales et par ce relief que donnent les ombres tranchées, à la manière du Caravage et de Valentin.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Il n'existe aucun tableau d'Antoine Rivalz au Louvre.

MUSÉE DE TOULOUSE. On y compte quatorze tableaux du peintre toulousain, la plupart relatifs à l'histoire ancienne de Toulouse Dans le nombre, un portrait de Rivalz par lui-même.

Antoine Rivalz, nous l'avons dit, a gravé en 1699 pour le *Traité sur la peinture* de Dupuy de Grez, quatre eaux-fortes que nous décrivons ici pour la première fois.

1. Dans un haut et vaste cabinet de travail dont les casiers sont pleins de livres, l'Étude, debout, médite sur un livre; Minerve descend d'un nuage pour lui parler à l'oreille; mais l'Étude écoute ses conseils avec une distraction charmante.

2. Une femme drapée est assise devant un chevalet sur la terrasse d'un parterre. Junon plane dans les airs, et l'exhorte à consulter la nature.

3. Minerve vient accueillir sur les marches d'un temple l'Art victorieux; la Sculpture et l'Architecture le suivent en portant leurs attributs, et un petit génie s'envole une palette à la main.

4. La Peinture, accompagnée de Mercure, triomphe du Temps; elle est introduite par Minerve dans l'Empyrée où Vénus et Apollon vont l'accueillir.

Cette dernière eau-forte est celle que nous avons gravée ici en fac-simile.

Nous n'avons trouvé dans aucun catalogue de vente des tableaux d'Antoine Rivalz. Notre *Trésor de la curiosité* ne mentionne qu'une suite de dessins de ce maître, qui figurèrent dans la vente Bélisard en 1783, mais le catalogue n'en dit pas le prix.

IMP. BÉNARD ET Cie, 2, RUE DAMIETTE.



École Française. *Portraits, Sujets de genre.*

ROBERT TOURNIÈRES

NÉ VERS 1668. — MORT EN 1752.



Sans être un artiste de premier ordre, Robert Tournières a eu le talent de toucher, souvent avec bonheur, à deux genres de peinture, et, grâce à des qualités assez rares chez les maîtres de l'école française, il a su, avec le même pinceau, conquérir une double renommée. Il a fait des portraits de grandeur naturelle, et il a peint aussi une multitude de petits tableaux à la manière hollandaise, dont les sujets sont empruntés le plus souvent aux scènes de la vie familière ou aux gracieuses inventions de la Fable antique. La critique un peu indulgente du temps eut la bonté d'admirer dans Tournières ces aptitudes diverses, et l'Académie royale de peinture, pour mettre ses faveurs au niveau des mérites de l'artiste, le reçut deux fois dans son sein, d'abord comme peintre de portraits, et ensuite comme peintre d'histoire. Cette double élection est le fait capital de la vie de Tournières, et elle lui a longtemps constitué, dans l'histoire de notre école, une physionomie distincte.

Robert Le Vrac Tournières est né à Ifs, dans les environs de Caen, vers 1668. Son père, modeste tailleur d'habits, ne songea point à lutter contre sa vocation naissante, et le jeune artiste put se livrer en toute liberté au goût qui l'entraînait vers la peinture. La difficulté était de trouver un maître. A force de chercher,

Tournières finit par rencontrer, dans un couvent de Carmes, un religieux nommé le frère Lucas de La Haye, qui, sans être bien habile, pouvait du moins lui enseigner les premiers rudiments de l'art. Mais bientôt Tournières en sut autant que le bon religieux, et tourmenté du désir de faire de nouveaux progrès, il vint se mettre à Paris sous la conduite de Bon Boullogne, qui fit de lui un excellent praticien. Bientôt le jeune artiste épousa une veuve, madame Lemoine, « dont le commerce et l'aisance, — c'est Dargenville qui parle ainsi, — le tirèrent d'inquiétude. » Cette veuve avait un fils, qui, dès sa première enfance, avait étonné les connaisseurs par les promesses de son talent. Cet enfant prédestiné fut le peintre François Lemoine. Tournières lui donna, dit-on, quelques leçons, mais tout porte à croire que le maître et l'élève ne s'entendirent pas longtemps, puisque, dès 1701, Lemoine, âgé seulement de treize ans, quittait Tournières pour entrer chez Galloche. Robert Tournières commença par faire des portraits. Son pinceau avait de la souplesse; son coloris, sans être éclatant, était agréable, et l'artiste possédait un don précieux, il atteignait, sans fatiguer ses modèles par un trop long travail, à une ressemblance exacte et presque parlante. Avec de pareils mérites, le succès de Tournières ne pouvait être douteux auprès de l'Académie royale, qui le reçut le 24 mars 1702, en qualité de peintre de portraits, et lui confia le soin de faire, pour sa réception, ceux de ses collègues Michel Corneille et Mosnier. Il s'acquitta de cette tâche de manière à satisfaire l'Académie, et plus encore à se satisfaire lui-même. Car, il faut bien le dire, dès son début dans la carrière, Tournières fut pris d'une fâcheuse maladie : il crut en lui; il se complut dans son succès précoce, et il se mit à admirer avec un naïf orgueil les moindres productions de son pinceau. Il parlait volontiers de son talent avec une sympathie qui dépassait toute mesure. On ne tarda pas à s'en apercevoir, et le duc d'Orléans, qui bientôt allait devenir régent du royaume, ne manqua pas d'en faire tout haut la remarque. Ce prince, qui s'était essayé dans la peinture, et qui s'y entendait quelque peu, était un jour, avec plusieurs seigneurs de sa maison, dans l'atelier de Tournières. Celui-ci, flatté de recevoir un si noble visiteur, lui faisait avec complaisance les honneurs de son talent, et lui montrait ses ouvrages en les accompagnant d'un commentaire que le duc d'Orléans finit par trouver fatigant. « J'aime à voir les tableaux de M. Tournières, dit alors le prince en se tournant vers ses compagnons : il épargne la peine de les louer. » Mais au fond le Régent disait vrai. Il aimait beaucoup le talent de Tournières, et il eut plus d'une fois recours à son pinceau. Il le chargea de faire son portrait, à cheval, et de grandeur naturelle. Il lui fit peindre aussi plusieurs dames qu'il honorait de son *amitié*. Ces œuvres sont aujourd'hui dispersées, et nos recherches n'ont pu nous apprendre ce qu'est devenu le portrait équestre du Régent.

Cependant Tournières, de plus en plus fier de son génie, n'était pas homme à circonscrire son talent dans le domaine étroit de la peinture de portrait. Il toucha à l'histoire profane et sacrée, il demanda des inspirations aux poëtes et à la Fable; mais, presque toujours, il enferma ses compositions dans de petits cadres, et par le soin du détail, par la finesse de la touche, il montra alors que la furie française pouvait devenir sage et se mesurer avec la patience des Hollandais. C'est dans ce genre, alors bien nouveau pour notre école, qu'il peignit la *Mort de Léandre, Julie au Temple de Vesta*, la *Reine Artémise*, le *Roi Candaule*, l'*Évanouissement d'Esther*, et bien d'autres tableaux, dans lesquels, chassant sur les terres de Schalken, il s'est étudié à reproduire le piquant effet d'une lumière artificielle. Dans ce jeu parfois un peu puéril, Tournières a beaucoup réussi. Des compositions de ce genre ayant été montrées à l'Académie, la compagnie, alors peu sévère, ne put se refuser à reconnaître que l'auteur était véritablement un peintre d'histoire, et elle lui fit l'honneur de le recevoir en cette qualité, le 24 octobre 1716. Ainsi, Tournières fut deux fois académicien, et ses ambitions satisfaites commencèrent dès lors à prendre un peu de repos.

C'est à cette époque qu'il peignit, pour les salles de l'Académie royale, le petit tableau dont le Louvre a hérité et qui représente *Dibutade dessinant, à la lueur d'un flambeau, le portrait de son amant.* On connaît cette fine peinture. La jeune fille, — une Grecque du temps de la régence, — est assise, tenant d'une main une torche allumée. Guidée par l'Amour, elle trace de l'autre main, sur la muraille lumineuse, la silhouette d'un jeune homme placé debout devant elle. Ce tableau n'est pas, assurément, le chef-d'œuvre de l'école française, et il n'est pas même le chef-d'œuvre de Tournières; mais l'exécution en est singulièrement

attentive : l'effet de lumière est des plus justes, et quoique la touche soit parfois indécise, le pastiche peut passer pour réussi, et l'on comprend l'exclamation de Dargenville s'écriant devant ce tableau : « Il manquait un Schalken à la France : elle l'a trouvé dans la personne de Robert Tournières[1]. »

Mais ce n'est pas là, croyons-nous, la meilleure production de Tournières. Il a fait souvent, dans ces proportions réduites qu'affectionnent Gérard Dow et les Hollandais de son école, de petits portraits,



E. BOCOURT. D. R. TOURNIERE. PINX. DELAIAGLE. SC.

LOUIS PECOUR.

très-délicats et très-fins. Parfois même, il a groupé dans un cadre étroit toute une famille, et c'est là qu'il triomphe, par le soin excessif du détail, par l'adresse, par la patience. Ces qualités font presque une œuvre précieuse d'un tableau que possède le musée de Nantes et qui réunit les portraits de Maupertuis, de sa femme et de ses deux fils. Les têtes sont fines et charmantes, et l'ensemble se compose avec autant d'esprit que de goût. La tête intelligente de Maupertuis a d'ailleurs inspiré plusieurs fois d'une manière heureuse le talent de Tournières. On connaît, par la gravure de Daullé, le portrait où il l'a habillé en Lapon, et l'on sait

[1] C'est à propos de ce tableau que, le jour de la réception de Tournières, Jouvenet disait, en souriant, à ses collègues : « Il n'est guère difficile d'être admis comme peintre d'histoire, puisque en voilà un de reçu pour un bout de chandelle. »

aussi qu'à l'exemple de Gérard Dow, l'artiste s'est amusé à peindre, à la partie inférieure du tableau, un petit bas-relief qui fait allusion aux voyages du savant mathématicien dans les régions polaires. Cette ingénieuse disposition plut aux connaisseurs, et Tournières l'a souvent renouvelée.

Les écrivains du dix-huitième siècle s'accordent à reconnaître que l'élève de Bon Boullogne fut moins heureux dans ses peintures de grande dimension. Nous voyons cependant que lorsque la ville de Paris voulut éterniser par une œuvre d'art le souvenir de la joie que lui avait causée la convalescence de Louis XV, en 1745, ce fut à Tournières qu'elle s'adressa. Il peignit alors, pour l'église Sainte-Geneviève, un vaste tableau où l'on voyait le prévôt des marchands et les échevins agenouillés, invoquant la protection de la sainte patronne de Paris, qui, soutenue par deux anges, apparaissait dans le ciel. Cette peinture figurait, non sans honneur, auprès de celles qui, dans des circonstances également mémorables, avaient été exécutées par Largillière et par les deux de Troy. Mais toute trace en est aujourd'hui perdue : une espèce de mauvais sort semble avoir été jeté sur tous les grands tableaux de Tournières.

On ignore pour quelle cause le peintre dont nous racontons la vie se brouilla avec l'Académie royale. Elle l'avait pourtant élevé à la dignité de professeur; peut-être son ambition toujours ardente exigea-t-elle une faveur nouvelle. Ce qu'on sait, c'est qu'il cessa brusquement de paraître aux assemblées, et que, devenu vieux, il se retira à Caen en 1750. La religion devint dès lors son unique souci. On le voyait tous les jours s'agenouiller dans l'église du séminaire des Eudistes, et y réciter dévotement son office. Ce régime prolongea de deux ans sa vie, qui se termina le 18 mai 1752.

Tournières, à le bien juger, est un artiste plus soigneux que puissant. Ses portraits se recommandent plus par la convenance que par la force; le coloris en est délicat; les mains sont bien dessinées; les étoffes, sans faire de fracas inutile, sont drapées avec élégance. Mais c'est surtout dans ses petits tableaux qu'il faut étudier son talent. Ses défauts y sont moins visibles, et, dans une veine modérée et discrète, son pinceau a de l'esprit. Ses effets de lumière, surtout, montrent en lui un observateur consciencieux, un ouvrier résolu à bien faire. Au milieu du groupe démesurément actif des improvisateurs du dix-huitième siècle, Tournières brille par une qualité qui a presque toujours manqué à nos maîtres : la patience.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Si vif qu'ait été le succès de Tournières au siècle dernier, ses tableaux n'ont guère exercé le burin des graveurs. Son œuvre gravé ne se compose que du portrait de Maupertuis, reproduit par Daullé en 1741, de celui de Pierre Desgouges, par Duvivier, et de la *reine Artémise*, par Le Tellier. Sarrabat a aussi gravé, d'après lui, le portrait de M. de Laroque, et F. Chéreau, celui de L. Pecour.

Voici l'indication des principaux ouvrages de Tournières :

Musée du Louvre.—*Dibutade dessinant le portrait de son amant.*

École des Beaux-Arts. — L'*Académicien Mosnier.*

Versailles. — *Michel Corneille,* gravé en tête de cette notice.

Cabinet de M. Maillot, a Paris. — *Loth et ses filles*, une des plus importantes compositions du maître.

Musée d'Angers. — *Une Reine; la Mort de Léandre.*

Musée d'Orléans. — *M. de Saint-Geniez.*

Musée de Rennes. — *Un Maréchal de France.*

Musée de Caen. — *Portrait d'homme; un Magistrat; Chapelle et Racine.*

Bibliothèque de Caen. — Le *Jurisconsulte Jacques Crevel.*

Musée de Nantes. — *M. de Maupertuis, sa femme et ses deux fils; trois portraits de famille.*

Angleterre. — Cabinet du marquis de Bute. — *Une Dame et un Cavalier jouant aux cartes.*

Vente Lalive de Jully, 1770. — *Une Femme qui chante accompagnée d'un jeune homme qui joue de la flûte.*

Vente du comte Dubarry, 1774. — *Une Femme tenant de la main droite un perroquet que veut prendre un jeune garçon vêtu à l'espagnole.* 940 livres. — Le même tableau fut payé 732 livres à la vente du duc de Lavallière, en 1781.

Vente du marquis de Chabannais, 1777. — *Portrait du Titien et de sa maîtresse.* 111 livres.

Vente de l'abbé Magnac. 1780. — *Portrait du peintre.* Il est coiffé d'une toque à plumes (ovale). 96 livres.

Vente Sollier, 1781. — *Deux Femmes à mi-corps. l'une tenant un compas, l'autre ayant une main posée sur un livre.* 90 francs.

Vente Bélisard, 1783. — Le *portrait de Tournières, vu à mi-corps.* Il montre le portrait d'un guerrier. 470 livres.

Tournières

IMP. POITEVIN ET Cie, RUE DAMIETTE, 2.



École Française. *Fêtes Galantes, Sujets Comiques.*

CLAUDE GILLOT

NÉ EN 1673. — MORT EN 1722.



La seule notice que nous ayons de Claude Gillot fut imprimée pour la première fois en 1808, dans le *Magasin encyclopédique*, bien qu'elle eût été écrite au dix-huitième siècle. Encore cette notice nous apprend-elle fort peu de chose sur la vie et les ouvrages du peintre. L'auteur, un M. Amanton, nous fait savoir que Claude Gillot, natif de Langres, eut pour père un artiste médiocre, mais distingué en revanche par une exacte probité et une piété solide (je ne vois pas bien de quel intérêt peut être ici la *solidité* de la piété du sieur Gillot père); de plus, que cet homme, le père de Claude, s'étant aperçu qu'il n'était pas en état de cultiver les talents de son fils, lui permit d'aller chercher à Paris des leçons plus élevées et de meilleurs modèles qu'on n'en peut trouver en province; enfin que le jeune Gillot fut reçu dans l'école de M. Corneille (sans doute Jean-Baptiste), qu'il étonna bientôt par une imagination brillante et par l'extrême facilité d'un génie agréablement bizarre et plein de feu. Tels sont les faits que nous puisons dans la notice de M. Amanton, touchant les commencements de Claude Gillot.

« Trop souvent, dit ce biographe, Gillot se fit une occupation capitale de ce qui n'aurait dû faire que

son amusement. Trop souvent il se livrait à des idées auxquelles il n'aurait dû que se prêter. » C'était du reste une véritable innovation, au dix-septième siècle, sous ce majestueux règne de Louis XIV, que de faire entrer dans le domaine de la peinture les farces du théâtre, les sujets comiques, les divinités champêtres, les arlequinades, et de donner la première place dans un tableau à ces figures grotesques qui n'avaient été admises jusqu'alors en peinture qu'à titre d'accessoires, pour servir d'accompagnement aux grandes compositions historiques, ou pour encadrer des décorations monumentales. Raphaël, par exemple, dans les arabesques du Vatican, avait mêlé à ses nobles rinceaux des faunes et des dryades, des satyres aux pieds de chèvre et des centauresses aux jambes de cheval; mais c'était comme de purs motifs d'ornementation, et ces fabuleuses figures semées dans les fresques des Loges, n'y jouaient pas un autre rôle que les animaux des forêts, les habitants de l'air ou de l'eau; elles s'enroulaient, se confondaient parmi les fleurs et les fruits éclos dans les jardins imaginaires de Jean d'Udine, et leur forme humaine n'était là que pour introduire une variété intéressante dans les autres formes que ce peintre et son grand maître avaient empruntées à la création tout entière. Mais avant Gillot, personne, je crois, ne s'était encore avisé d'élever les grotesques à la dignité d'un genre, et en ce sens on peut dire que Claude Gillot fut un novateur. Que s'il fallait déterminer ce genre, le définir, nous l'appellerions le genre héroï-comique.

Mais Gillot ne se borna point à ces nouveautés. Il en osa d'autres encore et de plus hardies. Nous savons par une note de Mariette, que ce peintre eut pendant quelque temps la conduite des décorations, machines et habits de l'Opéra, et nous aurions pu le penser en voyant la suite des 85 planches gravées par Joullain, d'après le dessin de Gillot, sous le titre d'*Habillements à l'usage des ballets et comédies*. Or la nécessité d'inventer des décorations et des costumes de théâtre venait fort à propos développer l'imagination riante, le génie naturellement fantasque du peintre bourguignon. Dans les coulisses de l'Opéra, Gillot vit s'agiter un monde qui pouvait figurer, dans ses peintures, aussi utilement et plus agréablement à coup sûr que les héros de la fable antique ou les personnages de l'histoire. Il prit donc pour sujet d'une série de compositions nouvelles, les farces de la comédie italienne, les pantomimes élégantes et maniérées des ballets de Benserade et de Lulli; il emprunta ses costumes au vestiaire de l'Opéra, que lui-même venait d'enrichir, et il ouvrit ainsi le genre des pastorales galantes, des gracieuses arlequinades et de ce qu'on appela les sujets de modes, genre qui devait illustrer à jamais son disciple, le charmant Watteau.

Gersaint nous raconte, dans son *Catalogue Lorangère*, comment Watteau et Gillot se connurent et comment ils se séparèrent : « Watteau, dit-il, n'a guère puisé chez Gillot qu'un certain goût pour les grotesques et le comique, et aussi pour les sujets modernes, dans lesquels il a donné par la suite. Il faut cependant avouer qu'il se débrouilla totalement chez lui et qu'il commença alors à donner des marques plus sûres d'un talent qu'il devait pousser loin. Jamais caractères et humeurs n'eurent plus de ressemblance; mais comme ils avaient les mêmes défauts, jamais aussi il ne s'en trouva de plus incompatibles. Ils ne purent vivre longtemps ensemble avec intelligence; aucune faute ne se passait ni d'un côté ni de l'autre et ils furent enfin obligés de se séparer tous les deux d'une manière assez désobligeante des deux parts; quelques-uns même veulent que ce soit une jalousie malentendue, que Gillot prit contre son disciple, qui occasionna cette séparation; mais ce qui est vrai, c'est qu'ils se quittèrent au moins avec autant de satisfaction qu'ils s'étaient auparavant unis. »

A l'âge de quarante-deux ans, en 1715, Claude Gillot fut agréé de l'Académie, sur un tableau représentant *la Veille des armes de don Quichotte*. « Ce tableau, dit M. Amanton, indiquait un talent de premier ordre pour les sujets de fantaisie; mais Gillot crut devoir, dans son morceau de réception, soutenir son caractère de peintre d'histoire dans le goût le plus fier et le plus sublime, car il ne concevait pas que la sphère de son activité eût des bornes, et il se persuadait que la fécondité de sa verve le rendait capable d'exceller en tout genre. Il n'était cependant, à le bien prendre, qu'un dessinateur de décors, un peintre de grotesques et de caprices, et l'on peut affirmer par induction, sans même l'avoir vu, que son tableau de réception (il représentait le Christ qui va être attaché à la croix) ne valait pas le tableau de *Don Quichotte*, sur lequel il fut agréé. » Au surplus nous avons de ce maître une suite de 60 morceaux, de la Passion de Jésus-Christ,

gravée par Gabriel Huquier sur les dessins que possédait Quentin de Lorangère, et il est permis, d'après cette suite, d'apprécier le talent de Gillot dans les sujets d'expression, car ces dessins sont reproduits par le graveur, en *fac simile*. Au premier aspect, ils ont toute l'apparence d'une chose spirituelle et vivement sentie; mais en y regardant de près, on s'aperçoit que c'est l'inachevé d'un travail libre, léger et tremblant, qui donne à la composition cette apparence. Beaucoup de difficultés sont esquivées, et ce qui manque à l'artiste du côté de la science, est remplacé par une assurance de plume et une résolution de manière qui peuvent donner le change. Quant à l'expression, elle est insaisissable, et cependant, même dans d'aussi petites dimensions, même avec les quelques traits d'une indication rapide, de grands maîtres, tels que



LA NAISSANCE.

Rembrandt, ont su être expressifs. Chez Gillot, ces esquisses élégantes ne sont que l'ébauche d'un effet prémédité, le clair-obscur entrevu d'un tableau à faire.

Il nous est arrivé très-rarement de rencontrer des peintures de Gillot. Le Musée du Louvre et les galeries étrangères ne renfermant aucun morceau de ce maître, il nous a été difficile de l'étudier à fond sous ce rapport. Un vague souvenir nous reste de quelques décorations brossées par Gillot, que nous avons vues, il y a plusieurs années, chez un marchand, à une époque où l'école française commençait à reprendre faveur, et ce souvenir nous les représente comme des peintures crayeuses, sans transparence et sans finesse, mais dont l'effet était bien entendu, et qui se sauvaient par l'intérêt piquant du costume, faute de recherche et de curiosité dans le ton. Du reste, les auteurs du dix-huitième siècle, Basan, Huber et Rost, nous apprennent que du vivant même de Gillot, ses tableaux étaient assez peu estimés, et qu'après sa mort on les oublia bientôt pour ne s'occuper que de ses eaux-fortes, où l'on trouvait du goût, de l'esprit et cette

pointe de philosophique ironie que nos Gaulois aiment par-dessus tout, et qu'ils veulent trouver dans l'art comme ailleurs. Son *Livre des scènes comiques* est plein d'invention et illustré à propos de vers faciles qui semblent rimés par le graveur lui-même. Nous y voyons paraître, un à un, tous les héros de la comédie italienne, qui feront aussi les délices et la gloire de Watteau : et d'abord le gracieux Arlequin avec son demi-masque noir, son petit chapeau blanc, sa veste bariolée, ses pantoufles et son sabre de bois mince. Amant trompeur de toutes les soubrettes, courtier de galanterie, fléau des tuteurs et des maris, tantôt il glisse un billet doux dans une révérence, tantôt il monte dans la voiture à âne d'un médecin renommé, sous prétexte d'aller concourir au soulagement du beau sexe. On le trouve ici feignant des soupirs, là gloutonnant à l'écart assis sur un tambour, plus loin venant grimacer des pleurs sur la tombe de maître André; mais fidèle à la pensée du testateur : « *Si je meurs, que l'on m'enterre.....,* » il se borne à verser les larmes de la vigne, comme disent les vers obligés de l'estampe. Viennent ensuite Scaramouche, le modèle des poltrons fanfarons; le grand Gilles, triple niais, enterré dans son large habit à boutons énormes, aux manches pendantes, et l'heureux Mezzetin, tout fier de la soie rayée de son costume élégant, la toque sur l'oreille et la fraise coquettement chiffonnée. Celui-ci joue de la guitare aux Colombines, dans un cabinet de verdure, au bruit d'une fontaine que vomit un masque de satyre, dans un hémicycle en rocaille. « *Souvent un instrument fléchit la plus rebelle,* » dit finement notre versificateur à l'eau-forte.

Après avoir séparément dessiné chacune de ces figures, Gillot les réunit quelquefois; il les groupe avec bonheur dans une série comique, et alors nous voyons en gravure un de ces tableaux que le plus grand de nos poètes a si merveilleusement peints en quelques vers de ses *Contemplations :*

. . . .
On entendait au loin de magiques accords,
Et tout en haut, sortant de la frise à mi-corps,
Pour attirer la foule aux lazzis qu'il répète,
Le blanc Pulcinella sonnait de la trompette.
Deux faunes soutenaient le manteau d'Arlequin.
Trivelin leur riait au nez comme un faquin.
Parmi les ornements sculptés dans le feuillage,
Colombine dormait dans un gros coquillage,
Et quand elle montrait son sein et ses bras nus,
On eût cru voir la conque, et l'on eût dit Vénus.
Le seigneur Pantalon, dans une niche, à droite,
Vendait des limons doux sur une table étroite,
Et criait par instants : « Seigneurs, l'homme est divin :
« Dieu n'avait fait que l'eau, mais l'homme a fait le vin! »
Scaramouche, en un coin, harcelait de sa batte
Le tragique Alcantor, suivi du triste Arbate;
Crispin, vêtu de noir, jouait de l'éventail;
Perché, jambe pendante, au sommet du portail,
Carlino se penchait, écoutant les aubades,
Et son pied ébauchait de rêveuses gambades.

Les quelques lignes que l'on a écrites çà et là sur Gillot l'ont été à propos de son illustre élève. C'est ainsi que le comte de Caylus, dans sa *Vie d'Antoine Watteau,* n'a pu s'empêcher de parler des talents de Gillot en racontant la rupture entre le maître et le disciple : « Soit que Gillot, dit-il, en eût agi par le motif d'une jalousie que bien des gens lui ont attribuée, soit qu'à la fin il se rendît justice et convînt que son élève l'avait surpassé, il quitta la peinture et se livra au dessin et à la gravure à l'eau-forte, dans laquelle il sera à jamais célèbre par l'intelligence et l'agrément de la composition, avec lesquelles il a

représenté la plus grande partie des fables de Lamotte[1]. » Quoi qu'en dise Caylus, les vignettes de Gillot pour les *Fables* de Lamotte-Houdart, ne sont pas ses meilleurs ouvrages, et ce n'est pas là d'ailleurs qu'il pouvait montrer dans tout son éclat son indépendante et vive imagination. Gêné à tout moment par ces figures d'animaux dont les formes ne lui étaient pas familières et qu'il dessinait sans beaucoup de vérité, l'artiste ne s'est tiré avec esprit que des compositions où devaient entrer des figures humaines. Celles-là sont tournées avec grâce, amusantes, expressives par leur pantomime, et Gillot a pu y mettre un peu de sa libre et folle fantaisie pour illustrer les graves apologues de la sagesse.



GILLOT.P. BOCOURT.D. J.GAUCHARD.SC.

FÊTE DU DIEU PAN.

C'était un homme d'esprit que Gillot, et au dire de son biographe : « sa conversation, aussi vive que ses dessins, aussi plaisante que ses tableaux, le faisait rechercher partout où l'on savait apprécier la verve, l'enjouement et un ton d'esprit philosophique. » Avec des qualités semblables, un membre de l'Académie, un peintre du roi ne pouvait vivre dans l'obscurité, d'autant plus que Gillot était, au besoin, un convive aimable, et qu'il avait l'art de se constituer l'arbitre du luxe et des plaisirs dans les fêtes de la vie. Cela était facile, du reste, à un homme qui avait ou qui avait eu la direction ; la *conduite*, comme on disait alors, des décorations, machines et habits de l'Opéra. Dans les fonctions de sa charge, l'aimable Gillot avait dû connaître toutes les belles filles du temps, toutes les actrices à la mode, et par elles on tenait les

[1] Voyez la *Vie d'Antoine Watteau, peintre de figures et de paysages, sujets galants et modernes*, par le comte de Caylus, amateur. — Ce précieux manuscrit, dont la perte était si fort regrettée, vient d'être retrouvé chez un libraire par MM. Edmond et Jules de Goncourt, qui l'ont publié pour la première fois dans les *Portraits intimes du dix-huitième siècle*. Paris, in-18, 1855

grands seigneurs, et on les tenait bien : la Lécluse, par exemple, dont le nom de guerre était Méreuil, et qui eut ce singulier procès en paternité avec messire Jean-Louis de Lestandart, chevalier, marquis de Bully; et la Saint-Germain, et la petite Breton, et la célèbre danseuse Prévost, qui disposait du cœur de M. le chevalier de Mesmes, bailli de Malte et ambassadeur, et cette fille du cardinal Bentivoglio qu'on appelait *la Constitution,* et la Rabou, qui vivait avec M. de Harlay, lui donnait la gale et en recevait des trésors de coups de poing et de louis d'or, et la Pélissier, qui avait pour chefs de claque des princes du sang, et la Lionnais et la Desgranges..... que sais-je? toutes ces charmantes prêtresses du plaisir dont on trouve les petites histoires dans le graveleux recueil de Maurepas, dans le scandaleux journal de Chevrier. Si l'on avait la patience de chercher, le loisir de fouiller jusqu'au fin fond des jolies paperasses de la galanterie d'alors, on rencontrerait toujours un peintre derrière le paravent de chacune des princesses du corps de ballet; on surprendrait Gillot dans le boudoir d'une de ces demoiselles, comme on découvre Lancret chez la Camargo et Raoux chez la Carton.... Eh bien, Claude Gillot, lancé dans ce monde-là, qui était vraiment le grand monde, car on y coudoyait les plus puissants personnages, les ministres, les premiers présidents, des prélats, ici un Condé, là le Régent de France... Gillot, dis-je, se trouva tout naturellement « sur le chemin des distributeurs des grâces et des favoris de la fortune. » C'était l'époque du système de Law, du fameux système. Gillot eut des actions et parvint rapidement à l'opulence. Il fut du petit nombre de ceux qui démentirent l'ancien proverbe, devenu si faux aujourd'hui : « Gueux comme un peintre. » Malheureusement ce ne fut qu'un éclair de bonheur dans sa vie. Une hausse subite l'avait enrichi : une baisse imprévue le ruina, et sa situation devint d'autant plus triste, qu'il avait perdu sa santé dans les folies de l'amour, comme il venait de perdre son argent dans les spéculations de l'agio. Malgré tout, sa gaîté naturelle, sa verve, son esprit ne l'abandonnèrent point, et souriant de sa détresse, il peignit, comme une image de ses illusions détruites, *le Pot au lait renversé;* il fit bravement allusion à sa prospérité d'un jour en dessinant *l'Agioteur élevé par la Fortune;* enfin il poussa la philosophie jusqu'à célébrer sa ruine en faisant mordre sur le cuivre *la Justice qui détruit la fortune des agioteurs.* C'était de l'héroïsme.

A cette époque de sa vie se rapportent aussi, selon toute apparence, les quatre compositions où Gillot représente les quatre passions cardinales, pour ainsi dire, du cœur de l'homme, *la Passion de l'amour, la Passion des richesses, la Passion du jeu* et celle *de la guerre.* Amoureux, avares, joueurs ou belliqueux, les humains figurent dans ces allégories sous la forme de satyres, comme si le peintre eût voulu exprimer que les passions nous ravalent au rang des bêtes. Centaures à pieds de chevaux, jeunes sylvains à pieds de boucs, faunes ou satyres, les personnages de ces compositions s'y reproduisent toujours sous les mêmes formes. L'expression seule est changée, et cette fois elle est accusée avec énergie. *La Passion de l'amour* est la plus aimable, la mieux réussie de ces quatre inventions. Gillot y a rencontré la grâce dans les beaux groupes de femmes nues qui se serrent autour du fils de Vénus. Lubriques, effrontées, coquettes, mignardes, langoureuses, elles semblent provoquer, par la rondeur de leurs charmes et par la volupté de leurs attitudes, les satyres que l'on voit se traîner au pied de l'autel, abattus, rampants, désespérés, le regard louche et la bouche frémissante. Le tout se passe dans les bois.

Des dessins d'arquebuserie, des livres d'ornements, de trophées, de culs-de-lampe et devises, les armes de la communauté des maîtres chirurgiens, des scènes tirées des opéras de *Thésée,* d'*Atys,* de *Bellérophon,* d'*Amadis* et d'*Armide* occupèrent encore les loisirs de Gillot; mais dans ces diverses manifestations de son talent, il ne laissa qu'une trace légère, bientôt effacée par les élèves qu'il forma et par les maîtres qui le suivirent. Ses scènes d'opéra, gravées par Scotin, ont cependant un côté fort curieux, celui des costumes. On y voit comment les actrices du temps bâtissaient l'incroyable édifice de leur chevelure, et de quels immenses casques, surmontés de plumes sans fin, étaient affublés Bellérophon, Thésée ou Amadis. On y remarque aussi de beaux décors d'intérieurs, des architectures profondes fuyant en perspective, de nobles colonnades et des galeries magnifiques, ouvrant sur des campagnes charmantes.

Ruiné et malade, Claude Gillot, nous l'avons dit, ne se laissa point abattre. Il dessina, il eut de l'esprit, il eut même de la gaîté jusqu'à son dernier jour, et il mourut à quarante-neuf ans, le 4 mai 1722,

« après avoir donné des preuves d'une liberté, d'une présence et d'une force d'esprit admirables. » Pour être juste, il faut reconnaître dans Gillot le véritable inventeur du genre où Watteau l'a éclipsé. Né dans le dix-septième siècle, il est le précurseur du dix-huitième. Il inaugure dans l'art français cet élément nouveau qu'on appelle la fantaisie, ce genre pour lequel les Italiens avaient créé le mot de caprices, *capricci*. Sans doute, les sujets familiers n'étaient pas absolument nouveaux dans l'école : les frères Le Nain y avaient introduit d'humbles figures de paysans, auxquelles la solennité du genre historique avait fait



LE PORTRAIT [1].

donner le nom de *bambochades;* mais l'œuvre de ces hommes forts était l'image sérieuse de la pauvreté et du travail, la peinture attentive et voulue d'un des aspects de la vie humaine. Gillot fut le premier qui, se livrant à de pures inventions, fit voir les chimériques mascarades d'une contrée imaginaire. Ce n'est pas avec les graves intentions du Poussin, mais en riant, par une simple velléité de bizarrerie, par une sorte de débauche humoristique, qu'il met en scène les Faunes, les Satyres, les Napées, toutes ces figures rustiques ou grotesques de la mythologie, qui, se rapprochant de l'animalité par des formes convenues, semblent présider au mystère des créations inférieures. Claude Gillot, enfin, précéda Watteau dans le domaine des coulisses, des frivolités et des modes. Il lui montra le pays des fées; mais, par malheur, dans son élève il trouva son maître.

CHARLES BLANC.

[1] Fables de M. De la Motte, Paris, 1719. 1 vol. in-4°, livre VI, *fable cinquième.*

. . . .

Pourquoi nous rappeler, dirent-ils? quel besoin
De nous montrer encore cette ébauche?
S'il faut parler de bonne foi,
Ce n'est point du tout lui, vous l'avez pris à gauche,
Vous vous trompez, messieurs, dit la tête, c'est moi.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Claude Gillot a fait peu de peinture; mais en revanche il a beaucoup dessiné pour les graveurs et beaucoup gravé lui-même. Son œuvre se compose de plus de 380 pièces gravées par et d'après lui. Nous mentionnerons en détail celles qui sont de sa main.

Fête de Diane troublée par des satyres. Claude Gillot fecit. Petit in-folio.

Fête de Bacchus célébrée par des satyres et des nymphes. Idem fecit. Même grandeur.

Fête de Faune. Idem fecit. Même grandeur.

Fête de Pan. Idem. Même grandeur.

Une suite d'estampes faites pour l'édition in-4° des *Fables* De la Motte, Paris, 1719, et un nouveau recueil d'estampes pour l'édition in-12.

Le comte de Caylus a gravé d'après Gillot *les Sorciers et les sorcières au sabbat, les Joueurs champêtres, les Danseurs champêtres,* deux dessus de clavecin et un *Livre d'ornements, trophées, culs-de-lampe.*

Gabriel Huquier a gravé en 60 pièces la *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, inventée et dessinée par Gillot.

Joullain a gravé en 75 pièces, avec le titre, les *Nouveaux dessins d'habillements à l'usage des ballets et comédies.*

Plus *Un homme et une femme de qualité en habit de bal*, in-4°, et *Mezzetin, Arlequin soupirant, Scaramouche, Arlequin glouton* et *la Révérence d'Arlequin.*

Gérard Scotin a gravé en 16 pièces les scènes d'opéra dont nous avons parlé plus haut.

Audran a gravé les 4 pièces qui ont pour titres *la Passion de l'amour, des richesses, du jeu, de la guerre.*

Le Musée du Louvre ne renferme aucun tableau de Gillot. Il ne s'en trouve aucun non plus dans les musées de l'Europe.

Rien de plus rare que de voir des tableaux de ce maître se produire dans les ventes publiques.

Vente Prousteau, 1769. — *Une scène du cinquième acte de Bajazet.* Cinq figures. Vingt et un pouces sur vingt-cinq. 42 livres.

Vente Lorangère. — *La Passion de Jésus-Christ,* dessinée à la plume, en 140 morceaux. 65 liv.

Vingt dessins à la plume de diverses pastorales. 20 liv.

Onze grandes études comiques, dessinées d'après nature pour plusieurs scènes du théâtre italien. 30 liv. 5 s.

Neuf dessins très-finis représentant neuf fables De la Motte qui ont été gravés par Gillot dans le livre des *Fables* de ce poëte. 30 liv.

Trente dessins de divers habillements comiques. 30 liv.

L'œuvre de Gillot gravé par ou d'après lui en 380 morceaux.

Vente de Vèze, 1855.—Son œuvre, composé de 395 pièces gravées par et d'après lui, dont la principale partie est dans un volume venant de la collection Bachaumont. Les épreuves sont très-belles et en bon état. 256 francs. Dans cet œuvre on remarque : son portrait d'après lui, gravé par Aubert; portraits, costumes en pied des acteurs de la Comédie-Italienne, Fabio, Romagnesi, Pantalon, Crepin, Quinson, Duchemin père, La Torillière père, Montmenil, Ermand, Dangeville père. 10 pièces avant et avec la lettre.

Fête de Faune, Fête de Pan, etc.; 4 pièces gravées par Gillot avant l'adresse de Basan et 2 avec l'adresse.

La Vie de Jésus-Christ, inventée et dessinée par Gillot, premier état (chez Huquier), en 60 pièces.

La même, deuxième état (chez Huquier et la veuve Chéreau).

Nouveaux dessins d'habillements, etc., gravés par Joullain, en 75 pièces.

Mezzetin, Arlequin soupirant, Scaramouche, Arlequin glouton. 4 pièces par Joullain.

Nouveau recueil d'estampes pour l'édition in-12 des *Fables* De la Motte. Paris, Huquier; in-8°.

Fables nouvelles, par De la Motte; Paris, 1719; in-4°.

Livre de Portières : Apollon, Neptune, Bacchus, Flore, Diane, Thétis. 6 pièces. Chez Huquier.

Mascarade et marche de calotins. 2 pièces.

Dessus de clavecin, 1 et 2, gravés par Caylus. Chez Gersaint et Surugue. 2 pièces.

Pièce satirique très-curieuse : Arlequin sur un char dirigé à droite, traîné par divers animaux montés par Mercure, Don Quichotte, etc., le Temps plane monté par Pierrot; Polichinelle suit le char et représente les arts; en bas, dans une tablette, on lit : *Il y a encore de grands artistes; mais la frivolité*... etc. Pièce très-rare et très-belle épreuve, avec marge. 18 francs.

Pièce historique attribuée à Gillot. Tombe de M. Pâris. *Approchez de ce tombeau, chrétiens*... etc. Cinq lignes au bas d'une composition d'un grand nombre de figures, sans nom ni date. 9 francs.

Nous reproduisons la signature de C. Gillot à l'Académie française.

Gillot

Imp. Penard et Cie, rue Damiette, 2.



École Française. *Histoire, Genre et Portraits.*

JEAN RAOUX

NÉ EN 1677. — MORT EN 1734



Dans les premières années du dix-huitième siècle, on demandait à un peintre assis devant son chevalet : « Êtes-vous gentilhomme? — Dans ma famille, répondit l'artiste, je compte trois cents ans de roture. » L'auteur de cette vive repartie, si souvent renouvelée depuis, était Jean Raoux, né à Montpellier, en 1677. Fils d'un officier de la Monnaie, qui était de plus un homme de grand sens, Raoux eut la liberté de suivre son inclination, et il entra fort jeune dans l'école de Ranc, peintre de Montpellier, chez lequel avait également débuté Hyacinthe Rigaud. Ce bon M. Ranc, voyant se produire chez son élève deux qualités que lui-même ne possédait point : la facilité dans le travail et l'ambition d'agir sur un plus grand théâtre, le rendit bientôt à son père, qui le fit partir pour Paris.

Lebrun venait de mourir ; mais la peinture académique n'était pas morte, et parmi ceux qui s'étaient partagé le royaume de cet Alexandre, Bon Boullogne était au premier rang. Pendant cette période d'affaissement qui marqua la fin du règne de Louis XIV, le haut bout appartint aux médiocrités qui continuaient, sans la comprendre, la tradition du Poussin, et l'affadissaient. Boullogne avait de plus un talent de pasticher les maîtres qui éblouissait les juges les plus fins de son temps, et le sentiment décoratif empreint dans ses grandes peintures l'avait mis en faveur à la

cour et auprès de cette riche bourgeoisie qui croyait sentir les arts. Aussitôt débarqué, Raoux alla droit chez Boullogne et se fit admettre au nombre de ses élèves. Le maître, nous l'avons dit dans la notice qui le concerne, était laborieux, infatigable et avare de son temps comme de celui des autres ; il ne cessait de répéter à ses disciples que tout paresseux est un homme mort : aussi les allait-il réveiller lui-même au point du jour, ou pour parler le langage du temps :

Dès que Téthys chassait Phœbus aux crins dorés.

Assidu au travail et prompt à suivre les enseignements de Boullogne qui, toujours le crayon à la main, prêchait d'exemple, Raoux gagna l'amitié de son professeur, et, plus vite que les autres écoliers, il apprit de lui tout ce qui s'apprend : la science banale de la composition, l'art de *contraster* les mouvements, comme l'on disait ; la pratique de la brosse et les secrets d'un coloris agréable, tempéré et suffisant pour accompagner la forme, pour compléter l'expression. Ici se présente une observation à faire, en passant, au sujet des rapports d'intimité qui s'établissaient entre le maître et l'élève, dans nos écoles de peinture du bon vieux temps. L'élève demeurait dans la maison de son maître, comme l'apprenti chez son patron ; il faisait partie de la famille et devenait ainsi l'objet d'une surveillance paternelle de tous les jours, de tous les instants, et si l'autorité magistrale pouvait souffrir de la familiarité qu'engendre inévitablement la vie en commun, en revanche l'éducation en profitait, et ce qu'on aurait perdu en imposante dignité, on le gagnait du côté de l'attachement.

Après plusieurs petits succès à l'Académie, Jean Raoux y remporta le grand prix en 1704. Il partit donc pour Rome en qualité de pensionnaire du roi, et il y demeura trois ans. D'Argenville assure « que l'étude des grands maîtres fut le principal objet de Raoux ; » il faut convenir qu'on ne s'en aperçoit guère ; mais il est juste d'ajouter que l'élève de Boullogne, pas plus que ses contemporains, ne pouvait comprendre cette belle langue du quinzième et du seizième siècle qui ne se parlait plus. Ce qui est certain, c'est que, dans un temps où l'école vénitienne comptait encore des artistes tels que Piazzetta, Sébastien Ricci et Jean-Baptiste Tiepolo, un noble Vénitien, Giustiniano Solini, offrit à Raoux de le mener à Venise, et que le peintre français y fut occupé pendant deux ans à peindre tout un portique dans le palais de ce seigneur. « Raoux étant tombé dangereusement malade, le grand prieur de Vendôme, qui l'avait connu à Rome, et qui avait fort goûté sa manière de peindre, le vit dans cet état et lui promit de prendre soin de lui durant son séjour en Italie, qui fut de dix ans. Venise est la ville où Raoux a le plus séjourné, et cette école avait encore ajouté à la force de son coloris. Le grand prieur lui ordonna quatre tableaux de chevalet, représentant les quatre âges de l'homme, auxquels je l'ai vu travailler à Rome à son retour de Venise ; Raoux y mit tout son savoir : l'ordonnance, le coloris, les grâces, n'y laissent rien à désirer. »

Raoux n'avait encore exécuté que deux des *Quatre Ages*, lorsqu'il revint en France, en 1714. Le grand prieur était alors à Malte ; mais ce fut à Paris, dans l'hôtel même de ce personnage, que le peintre termina ses deux dernières compositions : l'*Age viril* et la *Vieillesse*. Le grand prieur, à son retour d'Italie, fut enchanté de ces tableaux qui avaient déjà plu à tout le monde, surtout la *Vieillesse*, et il en marqua sa vive satisfaction par une pension de mille livres. Nous qui ne connaissons les *Quatre Ages* que par les estampes de Moyreau, nous devons croire que le succès de Raoux tenait justement à ses défauts ; je veux dire à ce poli que les gens du monde prennent ordinairement pour le fini, à ce coulant du pinceau qui n'est interrompu par aucun accent, par aucune touche, même dans les lumières ; enfin à ce travail uni et parfondu dont la douceur flatte l'œil du vulgaire, mais qui donne aux chairs un aspect tantôt ivoiré, tantôt cotonneux, et à tous les objets la plus insipide uniformité.

La vieillesse ! quel beau thème de peinture pour un philosophe tel que Poussin, pour un poëte tel que Rembrandt ! mais Raoux n'est qu'un homme ingénieux qui ne voit pas au delà de ce qui l'entoure, et Dieu sait si les idées étaient alors à la poésie ou à la sagesse. Aussi, n'attendez pas de lui ni une image de cette vieillesse qu'un grand esprit eût représentée grave mais encore aimable, et sereine comme le soir d'un beau

jour, ni ces figures de vieillards qui, dans les toiles de Watteau, dissimulent à peine, sous leurs rides au charbon et leurs barbes postiches, des grâces d'Opéra qui font rêver à une jeunesse éternelle. Voici la composition de Raoux : au centre d'une architecture bizarre, dont les perspectives pseudo-antiques s'ouvrent de toutes parts pour les besoins du sujet, un vieillard interrompt sa lecture, pose ses besicles dans son livre



A. PASQUIER DEL. — J. RAOUX P. — J. GUILLAUME SC.

PORTRAIT DE J. SOANEN, ÉVÊQUE DE SENEZ.

et donne à baiser sa main à sa fille ; à droite, un second vieillard pèse avidement des ducats d'or alignés en piles ; et derrière lui, un troisième entre à l'église en marmottant son chapelet ; à gauche, une vieille ridicule se peint les joues de cet *éclat emprunté* dont l'usage a résisté aux vers de Racine, et cette action de la vieille fait sourire malicieusement sa soubrette, occupée à consolider l'édifice d'un chignon menteur. L'idée flotte indécise entre le sentimentalisme et la satire bouffonne ; il n'est point jusqu'à la note grave du concert qui ne sonne faux. Sur le premier plan, un philosophe à nez crochu, vêtu d'un costume oriental, à la

façon des mamamouchis du *Bourgeois-Gentilhomme*, roule des yeux de hibou en montrant un sablier à un autre vieil acteur de la comédie humaine, appuyé sur sa canne.

Ce furent ces tableaux de Raoux qui lui ouvrirent les portes de l'Académie. On l'y reçut comme peintre d'*histoire* et de portraits, le 28 août 1717, l'année de la mort de Bon Boullogne, son maître, et il présenta pour son morceau de réception le *Pygmalion amoureux de sa statue*, qui est aujourd'hui dans les appartements du palais de Saint-Cloud. Heureusement que, malgré les suffrages de l'Académie, Raoux sentit lui-même ce qui lui manquait pour traiter sérieusement l'histoire; aussi le voyons-nous se livrer, dès cette époque, à ce qu'on appelle les sujets de genre. Son habileté y suffisait, et il y mettait souvent de la grâce. Angélique et Médor gravant leurs chiffres enlacés sur l'écorce des arbres, forment un joli groupe et bien agencé dans une peinture de Raoux, très-connue par l'estampe de Nicolas Delaunay. Facilement et nonchalamment assise sur les genoux de son amant, Angélique étale en pleine lumière les abondantes carnations d'un buste modelé à la façon des Vénitiens, c'est-à-dire sans détail apparent, sans demi-teinte ressentie; l'intention de son bras replié n'est pas sans charme; son sourire est fin, son abandon est provoquant; mais comme ces galanteries paraissent froides si l'on songe à l'expression d'un sentiment profond et vrai! Qu'il y a loin, par exemple, d'une telle mignardise aux gestes passionnés, aux chaleureux accents de Prud'hon, lorsqu'il a peint ou gravé à l'eau-forte des sujets du même genre! Comme l'élégance de Raoux semble fade et recherchée, à côté de la grâce involontaire d'un poëte ému, d'un peintre amoureux!

Le cynique cardinal Dubois, qui était alors ministre des affaires étrangères, sentait les choses tout autrement sans doute, car il faisait le plus grand cas de Raoux, et il en donna la preuve en lui proposant d'aller en Espagne en qualité de premier peintre de S. M. catholique. Raoux ne voulut point s'expatrier, et se souvenant alors de son vieux professeur, celui de Montpellier, il le désigna au cardinal qui en effet envoya Ranc à la place de Raoux. Celui-ci avait allégué des raisons de santé, mais le véritable motif de son refus d'aller en Espagne, c'est que déjà il était fort à la mode en France, au point qu'il pouvait sans danger augmenter le prix de ses ouvrages. De toutes parts on venait lui demander des dessus de porte, de petits sujets de décoration, des portraits. Sur ce dernier chapitre, notre homme était intraitable : bien qu'il eût renoncé à l'histoire, à ses pompes et à ses œuvres, il entendait conserver du moins le titre que lui avait conféré l'Académie. Il n'aurait donc pas consenti à peindre un simple portrait en buste, et lui, ancien pensionnaire du roi à Rome, il ne voulait faire que des portraits *historiés*, c'est-à-dire en pied, terminés par des fonds de paysage et accompagnés d'attributs, accessoires que du reste il rendait avec beaucoup d'adresse et de goût.

Son chef-d'œuvre en ce genre, c'est le portrait de « Marie-Françoise Perdrigeon, épouse d'Étienne-Paul Boucher, secrétaire du roy, décédée le 30 janvier 1734, âgée de dix-sept ans, deux mois et seize jours. » Raoux l'avait représentée sur les marches de l'autel de Vesta, habillée de satin blanc, et portant sur sa petite tête ronde et pouponne un long voile qu'elle écarte d'une main potelée. Ses yeux bleus, plus grands que sa bouche rose, clignent avec la câlinerie féline d'une fausse Agnès, et d'un geste mal assuré elle jette un dernier morceau de bois sur l'autel embrasé autour duquel voltige l'Amour. C'est un portrait charmant, et grâce à tant de malice, c'est presque un tableau.

Au mois de septembre de l'année 1720, Raoux se rendit en Angleterre, mais sa mauvaise santé, ou plutôt son humeur ennemie du brouillard et du spleen, lui firent quitter ce pays au bout de huit mois. Il revint en France sans avoir rien fait de ce qu'il avait espéré. On était alors en pleine régence. La France avait un moment de gaie folie. Le règne de Law était à son déclin, mais celui de l'Opéra était à son apogée. Tout l'Opéra défila donc dans l'atelier de Raoux. Aussi bien, Watteau venait de mourir et il y avait une place à prendre à côté de Lancret pour un peintre de fêtes galantes, de conversations, de modes, pour un *peintre des grâces*, style du temps. La mythologie subsistait encore fort à propos pour fournir aux demoiselles de l'Opéra un costume, c'est-à-dire une occasion de se montrer à demi nues ou en un galant déshabillé. Mademoiselle Journet voulait qu'on la peignît en Diane dans *Iphigénie;* mademoiselle Quinault posait en Amphitrite, traînée par des chevaux marins; mademoiselle Prevost se couronnait de pampres sous

prétexte de se faire peindre en prêtresse de Bacchus, car elle ne voulait plus se souvenir qu'elle s'était appelée jadis la petite Fanchonnette, et que M. le bailli de Mesmes l'avait connue alors dans une chambre haute et obscure, décorée d'une bergame et de trois chaises. La fameuse Sylvia, de la Comédie-Italienne, chaussait le brodequin de Thalie et entrait chez Raoux ajustée comme il sied à la muse comique. Enfin sous les traits d'une naïade figurait mademoiselle Carton, la Carton, de laquelle on a si bien dit : « Tête folle et main vive, sacrifiant une amie à une saillie et la fortune à un soufflet, méchante aux ridicules, présidente de foyer, jugeant les causes litigieuses d'un bon mot qui fait rire et qui fait loi; écoutée, applaudie comme un tribunal



TÉLÉMAQUE DANS L'ILE DE CALYPSO.

qui serait une comédie, bonne fille, tous comptes faits, qui se calomnie un peu pour avoir le droit de beaucoup médire[1]. » Naturellement la cour et la ville, qui étaient à l'unisson, se disputaient les places dans cet Olympe. Les duchesses blondes ceignaient la ceinture de Vénus ou tenaient à la main la faucille de Cérès; les marquises brunes portaient sur l'épaule le carquois de Diane, et madame de Sénosan, depuis la princesse de Tingri, entretenait, comme madame Boucher, sur l'autel de Vesta, un feu qui à tout moment menaçait de s'éteindre.

Les heures du jour, les saisons, les éléments, les cinq sens, les quatre parties du monde, telles étaient les données familières de Raoux. Souvent aussi, comme Santerre, il peignait en demi-figures les arts, les sciences, ou bien une femme qui lit un billet doux, une jeune fille qui joue avec un oiseau, une belle qui chante avec

[1] *Portraits intimes du dix-huitième siècle*, par Edmond et Jules de Goncourt; Paris, Dentu, 1857.

son amant. Deux ou trois fois, il revint à l'histoire, ou plutôt, il y retomba, et ce fut pour représenter la *Continence de Scipion* et la *Maladie d'Alexandre*, deux compositions de haut style que l'Électeur Palatin lui avait naïvement commandées, à lui Raoux! Le Régent, qui voyait en peinture avec les yeux de Coypel, voulut aussi avoir un tableau d'histoire, que dis-je? un tableau héroïque de la main de Raoux, et il lui acheta cette peinture de *Télémaque dans l'île de Calypso*, qui, après bien des fortunes diverses, est maintenant au Louvre.

Lorsque Monsieur de Vendôme céda son grand prieuré au chevalier d'Orléans, il alla se loger dans la rue de Varennes; Raoux l'y suivit, et la mort seule put les séparer. Le nouveau grand prieur, continuant à Raoux sa pension de mille livres, le fit revenir au Temple; l'artiste, pour témoigner sa gratitude à son hôte, le peignit en pied, dans l'uniforme de général des galères, montant *la Réale*, avec un esclave qui lui présente son bouclier. « Il fit encore dans le palais prieural, dit d'Argenville, des demi-figures de Vestales; deux filles regardant dans un miroir; un paysan portant des figues qu'une bergère veut avoir; deux chanteuses qui tiennent un livre de musique et plusieurs arts et sciences personnifiés, tels que l'Astronomie, la Géométrie, l'Histoire, la Musique, qui étaient placées dans les lambris du salon. »

Raoux avait connu dans les coulisses de l'Opéra un financier qui n'en bougeait guère : c'était le marquis Bonnier de la Mosson, receveur-général des États du Languedoc, ce même Bonnier, dont le magnifique cabinet, composé de curiosités en tous genres, a été inventorié par Gersaint dans un de ses plus intéressants catalogues. En 1723, le marquis sollicita notre peintre de venir à sa terre de la Mosson, près de Montpellier, achever un grand tableau de famille commencé depuis longtemps. Raoux avait mis tous ses soins à ce morceau; on y voyait sur le devant un lièvre étendu à terre, et M. Bonnier qui avait voulu être représenté en chasseur, ne manquait pas de faire remarquer ce lièvre, comme étant, disait-il, la figure du tableau qui lui coûtait le plus cher; en effet, il avait donné plus de cent lièvres au peintre pour ses études d'après nature. Dans ce voyage de Raoux à Montpellier, se place une anecdote que d'Argenville a racontée d'une façon assez piquante. On se rappelle les tempêtes que souleva en France la bulle *Unigenitus*, lorsqu'en 1730, elle fut déclarée loi de l'Église et de l'État; Raoux, qui n'était point indifférent sur le chapitre du gain, imagina de faire les portraits des évêques de Montpellier et de Senez, deux des acteurs les plus fougueux de ce drame qui, heureusement, fit couler plus d'encre que de sang. Il espérait tirer un gros profit de la gravure de ces portraits. « Connaissant l'extrême répugnance de M. de Montpellier à se laisser peindre, il pria un abbé des amis de cet évêque de le mener à la Verune, qui est sa maison de campagne. Cette première visite fut inutile; la seconde fut plus heureuse; Raoux fit part au prélat du dessein qu'il avait de passer par l'Auvergne en revenant à Paris, afin d'obtenir de M. de Senez la permission de faire son portrait. M. de Montpellier, qui ne prévoyait pas où cette première ouverture pouvait le conduire, applaudit à la pensée du peintre. N'étant embarrassé que des moyens d'y déterminer M. de Senez, Raoux répondit d'un air assez résolu qu'il était sûr de son fait, pourvu que M. de Montpellier voulût l'aider. — *Très-volontiers,* dit le prélat; *mais que faut-il faire? écrire, prier, supplier? vous n'avez qu'à parler. — Il ne vous en coûtera pas une ligne d'écriture,* répondit Raoux; *donnez-moi seulement deux heures d'audience avec quelques amis qui vous amusent; je porterai mon ouvrage à M. de Senez, je lui dirai de votre part, que, ne pouvant vous transporter sur sa montagne pour l'embrasser, vous y arrivez par l'unique moyen qui vous reste, et que vous y demeurerez toujours sous ses yeux, pourvu qu'il vous rende la même visite.* M. de Montpellier vit bien alors où l'on voulait en venir. Après quelques jours de combat, il céda aux importunités de ses amis, et à une lettre qu'on lui remit de la part de son frère, le marquis de Torcy. Raoux termina la tête de M. de Montpellier en trois séances : il en fit deux copies qu'il retoucha d'après le modèle, l'une pour l'ami de l'évêque, l'autre qui était destinée à M. de Senez; quant à l'original, il devait être envoyé à M. de Montpellier, sitôt que Raoux l'aurait fait graver avec celui de M. de Senez qu'il projetait de peindre.

« Raoux, revenant de Montpellier, passa par l'Auvergne et prit la route de la Chaise-Dieu, abbaye de Bénédictins où M. l'évêque de Senez était exilé. Muni de plusieurs lettres des amis de ce prélat, et surtout de celle de M. de Montpellier, qui l'exhortait à suivre son exemple, Raoux hasarda la visite et trouva encore

plus de résistance chez M. de Senez qui, après avoir lu toutes les lettres, ne se rendait point. La dernière ressource de Raoux fut de montrer avec art le portrait de M. de Montpellier; il fit parler ce portrait, lui fit demander celui du prélat, et joua si bien son rôle qu'il ébranla M. de Senez. Tout ce qu'il avait employé pour persuader M. de Montpellier fut exposé de nouveau, et il ajouta que le roi, qui ne voulait pas que les deux prélats se vissent, n'avait pas défendu qu'ils échangeassent leurs portraits. Le prélat se rendit enfin, mais ce fut en pleurant de douleur; il se retira dans la chambre d'un de ses domestiques, où Raoux le peignit tout



A PARQUIER DEL. J RAOUX PINX. J GUILLAUME SC.

LA LECTURE.

à son aise et lui offrit le portrait de M. de Montpellier. M. de Senez imposa la condition que son portrait ne paraîtrait point pendant sa vie; ce que l'on a observé très-exactement. »

On voit que ce Raoux, qui comptait « trois cents ans de roture dans sa famille, » était un homme de tact et d'esprit. Peintre, il aimait son art, mais facile et brillant; je veux dire que la peinture le séduisait par le côté qui séduit les autres : la clarté du sujet et l'éclat décoratif. Ses portraits étaient d'une ressemblance frappante, et l'on peut dire que, malgré l'incorrection de son dessin arrondi et la mollesse de sa touche, il avait les qualités d'un aimable peintre de conversation. La vogue dont il jouissait l'aurait enrichi, s'il n'avait gaspillé son argent avec la prodigalité des natures artistes qui savent gagner, mais ne savent pas compter. Laborieux et voluptueux tout ensemble, excédé de plaisir et de fatigue, il mourut célibataire, en 1734,

léguant quarante mille livres à sa nièce de Montpellier et ses études à ses élèves, dont les plus connus, ou, pour mieux dire, les moins inconnus, sont Chevalier et Montdidier. Trois ans avant sa mort, il avait quitté le Temple, par caprice de malade, et il était venu demeurer dans la rue Saint-Honoré, près des Feuillants. On a dit de lui que ses satins pourraient le disputer à ceux du fameux Netscher. Malheur au peintre d'histoire qui se laisse complimenter sur ses robes de satin!

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Il n'y a au MUSÉE DU LOUVRE qu'un seul tableau de Raoux: *Télémaque dans l'île de Calypso*. Au milieu de la composition, Calypso, assise sur un tertre, entourée de ses nymphes et accoudée sur un coussin, écoute le jeune Télémaque assis auprès d'elle et accompagné de Mentor. A gauche, une nymphe tenant une lyre. Dans le fond du même côté, on voit la grotte de Calypso où des femmes dressent une table. A droite, la mer et un vaisseau échoué. — Ce tableau, dit la notice, fut peint pour le Régent. Il entra ensuite au Louvre pour en sortir en 1817. Donné alors par Louis XVIII au duc d'Orléans, il fut rayé des inventaires, et il aura été sans doute rendu au Musée sous le règne de Louis-Philippe.

MUSÉE DE MONTPELLIER. *Une Vestale portant le feu sacré.* Tableau donné à la ville par le gouvernement. Il est sur toile, et porte 1 mètre 3 centimètres de haut sur 79 centimètres de large.

MUSÉE DE BORDEAUX. *La Vestale*. Portrait de Mademoiselle Perdrigeon, mariée depuis à M. Boucher, secrétaire du roi. Ce portrait est la répétition ou la copie de celui qui est à Versailles, et qui a été gravé par C. Dupuis.

MUSÉE DE NANTES. *Renaud et Armide*, entourés de nymphes et d'amours. 1 mètre de haut sur 1 mètre 27 centimètres.

Les portraits des évêques de Montpellier et de Senez, dont nous avons parlé, ont été gravés par Jacques Chéreau.

Le même Chéreau a gravé d'après Raoux *David et Bethsabée.*

Bertin a gravé *la Vestale*, Daullé, *le Repos de Vénus* et *les Grâces au bain*, Moyreau *les Quatre âges*, et Beauvarlet *le Rendez-vous agréable.*

Dupuis a fait une magnifique estampe du portrait en pied de Marie-Françoise de Perdrigeon, femme de Paul Boucher.

Nous empruntons au *Trésor de la Curiosité* les renseignements qui suivent touchant le prix des ouvrages de Raoux dans les ventes publiques.

VENTE GAILLARD DE GAGNY. 1762. *Les quatre Ages*. Quatre tableaux sur toile, 2 pieds 7 pouces de haut sur 3 pieds 10 pouces. 4,004 liv.

VENTE DUC DE CHOISEUL. 1772. L'intérieur d'un temple dédié à Priape, dont la statue est sous un dais; une vieille prêtresse amène une jeune mariée presque nue : dans le fond, sur un lit de repos, se trouve, à demi couché, le marié à qui l'on présente un vase sur une soucoupe. Ce tableau a été gravé par Beauvarlet. 33 pouces sur 27. 2,006 liv.

VENTE COMTE DUBARRY. 1774. Deux jolies femmes, dont une assise, chantent au clavecin. 2 pieds de haut sur 1 pied 9 pouces de large. 3,920 liv.

VENTE RANDON DE BOISSET. 1777. Deux femmes chantant au clavecin. Charmant tableau provenant du cabinet du comte de Dubarry. 5,400 liv. Adjugé à M. le marquis de la Villevieille.

Dibutade qui dessine sur la muraille l'ombre de son amant formée par la lumière d'un flambeau que tient un amour, monté sur le piédestal d'une colonne. 40 pouces sur 31. 6,000 liv. De Beaujon.

VENTE PRINCE DE CONTI. 1777. L'intérieur d'un temple dédié à Priape; tableau déjà décrit, provenant du cabinet Choiseul. 33 pouces sur 27. 3,599 liv. Remy.

VENTE DE MEULAN. 1778. Hercule filant aux pieds d'Omphale et Thétis qui demande à Vulcain des armes pour son fils Achille. 34 pouces sur 36. 614 liv.

VENTE MARCHAND. 1779. Jeune femme assise, qui chante en s'accompagnant de la guitare. 36 pouces sur 31. 300 liv.

VENTE SIREUL. 1781. Portrait de mademoiselle Carton, en naïade demi-nue. Peint pour le maréchal de Saxe. 6 pieds sur 4. 160 liv.

VENTE LAMBERT et DUPORAIL. 1787. Cinq figures dans un parc; tableau gravé par Beauvarlet.

VENTE NOGARET. 1782. Jeune baigneuse s'essuyant les jambes au bord d'un bassin. Charmant tableau sur bois. 8 pouces sur 6. Des cabinets Conti et Choiseul. 800 liv.

VENTE HELSLEUTER. L'Enfance indiquée par une femme qui allaite son enfant; la Vieillesse caractérisée par un grand-père qui reçoit sa petite-fille. 33 pouces sur 38. 1,400 francs. Delaroche.

Ces deux tableaux, est-il dit dans le *Trésor de la Curiosité*, proviennent de la vente du duc des Deux-Ponts où Beauvarlet les acheta dans l'intention de les graver.

VENTE DUBREUIL-LENOIR. 1821. Deux femmes au clavecin, Tableau décrit plus haut. 405 fr.

Raoux

IMP. BÉNARD ET Cie, 2, RUE DAMIETTE.



École Française. *Histoire*

JEAN-FRANÇOIS DE TROY

NÉ EN 1679 — MORT EN 1752



Il existe une intéressante biographie de Jean-François de Troy; elle a été écrite par le chevalier de Valory, personnage bien connu de tous ceux qui ont fouillé les *Confessions* de Jean-Jacques et surtout les Mémoires de madame d'Épinay. Par cette biographie et par les renseignements supplémentaires que nous trouvons dans l'*Abrégé* de d'Argenville, dans les notes de Mariette et dans un discours lu à l'Académie de peinture par le sculpteur Caffieri, nous connaissons parfaitement la vie de Jean-François de Troy, et dans ses détails les plus intimes. Nous aurons donc cette fois bien peu de peine à tracer la remarquable physionomie de cet artiste, qui fut un des plus renommés et des plus robustes peintres du dix-huitième siècle. Quant à son talent, les jugements qu'en ont portés M. de Valory et la plupart des critiques du temps, sont naturellement sujets à révision.

Jean-François de Troy, que l'on appelle quelquefois Jean-Baptiste[1]; était né à Paris en 1679, de Jeanne Cotelle et de François de Troy,

[1] Son nom était Jean-François, dit Mariette dans ses notes sur *l'Abecedario;* c'est ainsi que l'appellent également Valory et

bon peintre de portraits auquel nous avons consacré, dans la présente histoire, une courte notice. L'instruction qu'il reçut dans le principe fut purement littéraire, son père étant fort éloigné de lui faire suivre la carrière des arts; mais il montrait si peu de goût à faire ses humanités et tant d'inclination pour la peinture, qu'on lui permit d'abandonner ses études du collége et d'apprendre à dessiner chez son père. Ses progrès furent tels qu'à l'âge de quatorze ans, il fut jugé en état d'aller à Rome. Son voyage en Italie fut du reste précipité par des circonstances que son biographe ne précise point, sans doute quelques folies de jeunesse qui ne permirent point d'attendre qu'il eût remporté les prix académiques. « Le jeune homme, dit M. de Valory, eut en ce temps-là une affaire dont il sut se tirer avec honneur, mais dont la publicité nécessita son éloignement[1]. »

De Troy passa quelques années à Rome et ce fut d'abord aux dépens de son père. Ardent au plaisir autant qu'à la peinture, et beaucoup trop jeune pour se contenir, il menait dans Rome une vie bruyante et dissipée. Une personne qui veillait sur sa conduite écrivit à son père qu'il avait une calèche et faisait fracas. « Pour mettre à bas tout cet équipage, » de Troy le père obtint pour son fils, de M. le marquis de Villacerf, surintendant des bâtiments, la place de pensionnaire du roi, dans laquelle un si jeune homme serait du moins tenu par les règlements de l'Académie. Il fallut se ranger et travailler avec plus de suite. Élevé par son père, qu'il avait toujours vu préoccupé, comme l'est un peintre de portraits, de la justesse du dessin dans les formes individuelles, et de la vérité du ton local, Jean-François n'avait rien de plus à cœur que d'imiter exactement la nature, de la rendre avec énergie. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, parmi tant de héros dont les ouvrages se disputaient son admiration, il alla choisir le Guerchin. Ce n'était pas sans doute donner une bien haute idée de la délicatesse de son goût; mais le Guerchin était après tout un vrai peintre, je veux dire un praticien consommé, un second Caravage, et son pinceau mâle, sa manière forte et fière, séduisaient Jean-François de Troy, par la conformité qu'il y trouvait avec son propre tempérament.

« Prêt à revenir en France, de Troy passa à Florence. Son père, peu satisfait de sa conduite, ne lui envoyait plus d'argent, persuadé que ce serait un moyen de déterminer son retour. L'envoyé de France, qui connaissait la famille du jeune de Troy et qui avait pris du goût pour lui, le logea dans son hôtel et le garda longtemps. C'était fournir un nouveau grief à son père, peu disposé à lui rendre ses bonnes grâces. De son côté, le fils ne se pressait à rien de ce qui aurait pu accélérer son retour. La rencontre qu'il fit d'un gentilhomme pisan, amateur des arts (il se nommait, suivant Mariette, Jean Grassulini[2]), servit encore à lui prêter de nouveaux torts. L'envoyé de France les ayant liés ensemble, leur amitié devint si étroite, que M. de Troy se fit un plaisir d'accompagner le gentilhomme à Pise; il ne se rappelait point sans complaisance les deux années qu'il avait passées dans cette ville. Ce gentilhomme, qui le regardait comme son fils, s'empressait à lui procurer tout ce qui pouvait favoriser ses études ou ses amusements. La signora Joanna, jeune femme d'un vieux juge, lui inspira de l'amour et ne s'en défendait pas elle-même; la figure agréable de M. de Troy seconda ses tendres soins; la belle Italienne en fut touchée, et son époux, qui s'était pris d'inclination pour lui, le laissait paisiblement jouir d'un bien auquel l'âge l'avait contraint de renoncer. La bonhomie de ce vieillard alla jusqu'à plaisanter, lorsque se faisant peindre lui-même, il vit

d'Argenville. Certains graveurs ayant mis par erreur au bas de leurs planches *J. B. de Troy pinxit*, M. Robert Dumesnil, pour tout concilier, le nomme Jean-Baptiste-François de Troy.

[1] Notice sur Jean-François de Troy, par le chevalier de Valory; elle est imprimée ainsi que les autres manuscrits de l'École des Beaux-Arts, dans les *Mémoires inédits sur les artistes français*. Paris, Dumoulin, 1854.

[2] Mariette a trouvé lui-même ce nom dans le Guide de Pise, par Pandolpho Titi. Il y est dit, en effet, à la page 132, que Jean de Troy fut chargé de peindre le tableau du premier autel en entrant dans l'église de San-Felice, et que le peintre français fut logé, durant son séjour à Pise, chez le sieur Grassulini, qui lui procura tous les moyens d'étudier son art... *Al primo altare sulla mano destra, vi è un quadro dipinto da gio de Truac francese: quale fu trattenuto dal sig. cavaliere Gio Grassulini in questa città molti anni ed inqueste parti et con il commodo di studiare che gli dava il detto sig. cavaliere, ebbe tempo e luogo de farsi valentuomo...* Guida per il passagiere nella città di Pisa. Lucca, 1751.

M. de Troy prendre les mains de la signora pour modèle.... Il fallut enfin s'arracher à ce lieu de délices, et ce fut encore l'honnête gentilhomme pisan qui, parvenu à réconcilier le père et le fils, fit partir ce dernier en le baignant de ses larmes. »

Arrivé à Paris en 1706, à l'âge de vingt-sept ans, de Troy y retrouva son père plus influent que jamais. François de Troy était fort bien en cour; il avait su tirer parti des relations que lui avait ménagées sa qualité



SUZANNE AU BAIN.

de peintre de portraits parmi les grandes dames et de ses libres entrées dans les petits appartements de Versailles. Professeur à l'Académie de peinture et désigné déjà pour en être le directeur, il n'eut pas de peine à faire agréer son fils. Le tableau que le candidat dut peindre pour sa réception représentait les enfants de Niobé percés de flèches par Apollon et Diane. Niobé y paraît transformée en rocher au milieu d'une plaine, et entourée des corps morts de ses enfants. On aurait pu s'attendre, en un pareil sujet, à quelque réminiscence heureuse des célèbres statues antiques de la galerie de Florence; mais de Troy affecta au contraire de ne s'en pas souvenir. Il fut reçu de l'Académie le 28 juillet 1708 et prêta serment entre les mains de son père, qui, depuis quelques jours, avait été nommé directeur. A dater de ce moment, le

jeune académicien devint un personnage, autant par l'éclat de son talent que par la brillante figure qu'il fit tout de suite dans le monde. A Paris comme à Rome, il partagea son temps entre le travail et le plaisir; mais le plaisir eut la plus grosse part. Sa taille avantageuse, l'aimable vivacité de son regard, sa bonne mine, l'aisance avec laquelle il avait su prendre les façons de la bonne compagnie, enfin sa réputation naissante lui ouvrirent les salons de la haute bourgeoisie et ceux des grands financiers. Il connut M. de La Live, receveur général des finances de la généralité de Poitiers, qui le fit beaucoup peindre; il fut reçu par Samuel Bernard dans son château de Passy, où il eut à compléter les décorations de la galerie et de la chapelle. Mais cette vie mondaine, dans laquelle son penchant à la volupté et son amour-propre lui firent essayer le rôle d'homme à bonnes fortunes, nuisait singulièrement à ses ouvrages.

Tant que son père avait eu de l'autorité sur lui, Jean-François de Troy eut une manière soignée, attentive et correcte; mais une fois émancipé, il adopta une pratique expéditive et s'en tint le plus souvent à de vives et mâles esquisses qu'il commençait avec feu, qu'il terminait avec froideur. Pour ne pas avoir à revenir sur des négligences qu'il y avait laissées et qu'il apercevait mieux que personne, il s'était persuadé que l'on gâte toujours son tableau en y voulant corriger ce qu'on a trouvé dans le premier élan du génie, et qu'en repeignant les parties qu'il veut accorder avec ses repentirs, l'artiste allourdit l'exécution de son tableau ou en refroidit l'aspect.

Du reste, l'inégalité était le caractère le plus frappant du talent de Jean-François de Troy, et le résultat naturel d'une existence constamment traversée par les aventures de la galanterie ou les émotions de l'amour. Suivant l'humeur du moment, il était tantôt contenu, ferme et serré, tantôt hardi jusqu'à l'improvisation, tantôt lâché jusqu'au scandale. Par malheur, cette largeur de manière qui convient aux grandes machines, toujours vues à distance, de Troy l'appliquait souvent à des tableaux de chevalet, qui demandent un faire plus délicat, une finesse appréciable aux regards du curieux qui les veut examiner de près. C'est ainsi que furent enlevés également au premier coup les dessus de porte et les panneaux de la maison de M. de La Live, rue Neuve-du-Luxembourg, et ceux du château de Passy. Dans la chapelle de ce même château, dont le dôme était éclairé par une lanterne, de Troy peignit, avec son entrain ordinaire, les *Apôtres visitant le tombeau de la Vierge après son assomption*, grand morceau exécuté à l'huile sur plâtre, en vingt-deux jours. Mais à travers ses inégalités et ses caprices, de Troy montra constamment la force pittoresque qui distingue les maîtres : je veux parler de cette intelligence de l'ensemble qui systématise les principales lignes, unit les clairs entr'eux, masse les ombres, ramène tous les groupes à l'unité, et subordonne les parties de façon à ne faire jamais un tout dans le tout.

En étudiant les ouvrages de Rubens, de Troy avait surtout remarqué l'ordonnance de ses tableaux, sa manière de les distribuer sans les diviser, ses grands repos si bien ménagés qu'ils semblent voulus par le sujet même. De Véronèse, qu'il admirait, il avait emprunté la richesse de ses fonds, ses grandes et pompeuses architectures, qui prêtent autant de noblesse à l'action représentée qu'ils donnent de profondeur à l'espace, et comme ce peintre charmant, il usait de ces curieuses localités de ton qui amusent l'œil, là où l'attention a besoin d'être soutenue ou réveillée. « Je lui ai entendu dire plusieurs fois, rapporte Caffieri, qu'il avait toujours regardé Rubens et Véronèse comme ses maîtres, particulièrement le dernier, et qu'il avait pour maxime invariable de préparer son sujet dans sa tête avant de le tracer sur la toile. C'est par cette méthode qu'il concevait si bien l'ordonnance et l'effet de ses tableaux, que, lorsqu'il avait dessiné son sujet, il commençait par le groupe principal, et allait de suite sans revenir sur ses pas, et jamais il ne retouchait ce qu'il avait ainsi exécuté, quand même quelque partie ne se serait pas trouvée correcte. La raison qu'il en donnait, c'est que quand un peintre veut corriger dans un tableau quelques endroits dont il n'est pas content, il se trouve souvent obligé de changer tout, à cause de la dépendance naturelle de chaque objet [1]. » On sent en effet l'influence de Veronèse et de Rubens dans

[1] *Remarques pour servir de supplément à la vie de M. de Troy, écuyer, chevalier de l'ordre de SaintMichel..., et lues à l'Académie de peinture, par M. Caffieri, le samedi* 2 *octobre* 1762. Ces remarques sont imprimées à la suite de la Notice de M. de Valory.

la plupart des tableaux de Jean-François de Troy ; elle est évidente surtout dans la *Peste de Marseille*, si connue par la belle eau-forte de Thomassin, magnifique peinture, pleine de mouvement, pleine de feu, exécutée de verve et dessinée de génie. Cette vaste scène de désolation, qu'anime un beau désordre de figures mortes, mourantes ou effrayées, et que rendent si pittoresque le costume des forçats et la variété



PREMIER CHAPITRE DE L'ORDRE DU SAINT-ESPRIT, TENU PAR HENRI IV (Musée du Louvre).

des pantomimes, et la présence de superbes chevaux à la Vander Meulen ; cette scène, disons-nous, paraît d'abord jetée sur la toile au gré d'une inspiration trop rapide ; mais on peut voir, en l'analysant, qu'elle est conçue avec beaucoup d'habileté ; car en même temps qu'il intéresse le spectateur par de nombreux épisodes, l'artiste conduit toutes les lignes et tous les regards vers la figure du chevalier Roze, qui commande à tous de se dévouer : belle figure, qui forme l'unité du tableau, dont elle résume la pensée. Pour en revenir à l'exécution de ce morceau, elle est surprenante. On dirait que toute notre école moderne s'en est inspirée, et qu'Eugène Delacroix surtout s'en souvenait quand il peignit son *Massacre de Chio*. Et

nous ne parlons pas seulement de l'entrain, de la furie, avec lesquels est brossé ce tableau prodigieux, nous parlons aussi de la beauté esthétique de la couleur : par ce côté, la peinture de Jean-François de Troy est admirable; l'atmosphère paraît empestée; le ciel, rayé de teintes fétides, semble chargé de tous les miasmes de la palette; les malsaines exhalaisons du port se traduisent en tons livides, et les forçats qui soulèvent les cadavres pour les précipiter pêle-mêle dans les fosses communes de la peste, laissent voir eux-mêmes des nudités maladives. Tout se décompose, se décolore et se flétrit sous le pinceau de l'artiste ému et fougueux, et l'on ne sait qu'admirer le plus du dévouement héroïque que le peintre a représenté ou de la bravoure avec laquelle il a peint ce dévouement.

Le goût des plaisirs avait beaucoup nui au talent, ou du moins au succès de Jean-François de Troy. Lancé dans le monde des gens de finance, des gros riches, il y avait contracté, avec des habitudes de dépense, l'amour du jeu, et il avait chez Samuel Bernard la réputation d'un beau joueur. Lui-même avait monté sa maison sur un assez grand pied, et, content de son état de célibataire, qui lui permettait de continuer la vie de jeune homme, il résistait à toutes les propositions de mariage qui lui étaient faites directement ou indirectement par sa famille. Malheureusement, pour soutenir son train, il lui aurait fallu une clientèle d'acheteurs, et la vogue était alors à François Lemoyne. Autant les ouvrages de Lemoyne étaient recherchés des curieux, autant ils montraient peu d'empressement à se procurer des peintures de M. de Troy. Celui-ci, enfin, se réveilla de sa torpeur. Voyant le succès de ce qu'on appelle les tableaux de mode, il courut un instant la carrière de Lancret. Il peignit des conversations galantes, des lectures de roman sous la feuillée, et il mit en scène de jolies femmes coquettement coiffées d'une cornette provoquante et voluptueusement assises sur les pelouses des jardins de Watteau. Ces héros, moitié champêtres, moitié bourgeois, qui s'appelaient Damon et Philis, il sut les faire entrer dans des compositions élégantes, exécutées cette fois d'une manière plus précieuse, d'une touche plus délicate et plus caressée[1]. Mais il faut convenir, et nous le disons à son éloge, que de Troy avait une vigueur de talent, une certaine élévation, un feu, qui ne lui permettaient pas de lutter en ce petit genre avec le délicieux Watteau et le charmant Lancret. Ceux-ci avaient plus de grâce, plus de goût, plus d'esprit, et aussi plus de légèreté dans le faire. Par son tempérament et ses idées, Jean-François de Troy appartenait plutôt au siècle de Louis XIV; il en avait le pesant et la grandeur. Du reste, il n'y a guère que le costume qui soit du dix-huitième siècle dans ses tableaux de conversation, et on les croirait plus anciens de trente ans au moins, si on ne lisait, au bas des admirables estampes qu'en a gravées Cochin le fils, des vers comme ceux-ci :

Fuyez, Iris, fuyez, ce séjour est à craindre;
Des discours d'un amant défendez votre cœur;
Tandis que de ces eaux vous cherchez la fraîcheur,
Ils allument un feu difficile à s'éteindre.

Plus propre à traiter les sujets qui demandent de la verve, de la chaleur, du mouvement, de Troy reprit le pas sur ses concurrents, lorsqu'il fut chargé avec Carle Vanloo, Parrocel, Lancret, Pater et Boucher, de travailler à la décoration des petits cabinets où le roi invitait les seigneurs de Versailles à ses retours de chasse, et de la galerie qui y fait suite. De Troy peignit pour sa part un *Déjeuner d'huîtres*, un *Hallali de cerf*, et une *Chasse aux lions*. Il y montra toute son habileté pratique, et comment il savait rendre la nature avec énergie et précision quand il le voulait bien. Cependant, ce qui le préoccupait, ce qui l'empêchait de dormir, c'était la gloire de François Lemoyne. Il voulut donc entrer en lutte avec lui sur le terrain de l'histoire, et il composa son tableau de la *Mort d'Hippolyte*, qui est certainement une des peintures les plus remarquables de ce temps-là. On en peut juger par la belle estampe de Cochin. La

[1] Un de ces tableaux, celui-là même qui est gravé sous le titre *Damon et Philis*, est en ce moment en la possession de M. Clément, marchand d'estampes. Au premier abord, quelques amateurs l'ont pris pour un Lancret. L'effet en est flatteur, la peinture savoureuse et l'ensemble fort agréable, tant par le curieux des costumes que par l'originalité des airs de têtes.

figure de Neptune, heureuse de geste et de mouvement, présente des formes grêles, et manque d'ampleur et de majesté. De Troy, semblable sur ce point à tous les artistes ses contemporains, se tenait trop près du modèle, et ne savait pas idéaliser la nature en l'oubliant. Les chevaux qui s'emportent ont un caractère assez épique; le monstre seul n'est pas très-bien imaginé, car c'est une sorte de bœuf marin qui ne saurait épouvanter *le flot qui l'apporta.* Mais l'ensemble de cette composition est d'un vrai peintre, les lumières y sont liées aux lumières pour plus de grandeur, et cependant, elles sont vivement rappelées partout de manière à faire vibrer le tableau.



A. Paquier . del. J. B. de Troy. P. CARBONNEAU. SC

LA MORT D'HIPPOLYTE

L'ambition de Jean-François de Troy, comme celle de François Lemoyne, était de devenir un jour premier peintre du roi. Chacun d'eux y avait des titres; chacun aussi avait ses protecteurs. L'ami le plus chaud de Lemoyne était un M. Berger, qui passait pour un oracle en matière d'art, et qui avait l'oreille du duc d'Antin, alors surintendant des bâtiments. Ce fut lui qui, en 1727, suggéra au duc l'idée d'ouvrir un concours entre les principaux académiciens, dans la pensée que Lemoyne y trouverait une occasion éclatante de se placer à la tête de sa compagnie. Le prix du concours, qui était de mille écus, fut partagé entre de Troy et Lemoyne, mais le public jugea que la faveur en avait décidé plus que le mérite, car tout le monde paraissait d'accord que l'auteur du *Triomphe de Galathée*, Noël-Nicolas Coypel, était au moins aussi digne d'avoir le prix que ceux qui l'avaient remporté. Au surplus, ce concours malencontreux avait mis la désunion parmi les membres de l'Académie. De Troy, peu satisfait de n'avoir pas vaincu son rival, résolut de mettre à profit ce qu'il regardait comme un avantage, une extrême facilité de peindre, qu'il opposait à la lenteur de Lemoyne. Les tableaux que les académiciens composaient pour servir de modèles

dans les manufactures de tapisseries du roi leur étaient payés trois mille livres. De Troy s'offrit à les faire pour deux mille ; cela fit crier l'Académie; mais l'administration des bâtiments, sans examiner les motifs de ce rabais, s'empressa de l'accepter, et réduisit désormais à deux mille livres le prix des modèles. De Troy commença dès-lors la suite des tableaux représentant l'histoire d'Esther, mais il en ébaucha seulement les compositions, qu'il devait achever plus tard durant son séjour à Rome.

En cette même année 1727, Jean-François de Troy termina, pour M. de La Live de Jully, une suite de trente-cinq tableaux qui étaient destinés, comme nous l'avons dit plus haut, à orner les dessus de porte et les trumeaux de la maison de ce financier, rue Neuve-de-Luxembourg ; aussi étaient-ils purement décoratifs. Les Quatre Parties du monde, les Quatre Éléments, les Quatre Saisons, les Cinq Sens de nature, les Arts, les Sciences, tels étaient les données banales de ces peintures, que nous ne connaissons pas autrement que par la mention qui en est faite dans la dernière édition de Germain Brice et dans les notices manuscrites de l'école des Beaux-Arts. Une quittance trouvée à la Bibliothèque nationale par M. Charles Grandmaison, attaché au département des Manuscrits, nous donne la date exacte du dernier payement de ces trente-cinq tableaux; malheureusement, cette quittance ne mentionne pas ce qu'il eût été si intéressant de connaître, le chiffre de la somme payée. « Je reconnais que M. de La Live m'a payé le prix de trente-cinq « tableaux que j'ai faits pour sa maison, rue de Luxembourg, dont je le quitte de toutes choses. Fait à « Paris, ce 15 novembre 1727; *signé :* de Troy fils. » Si l'on s'en rapporte au jugement du chevalier de Valory, les dessus de porte de la maison de M. de La Live et ceux que de Troy peignit à peu près à la même époque dans le château de Samuel Bernard, à Passy, étaient de ces ouvrages qui ne supportent point les rigueurs de l'analyse. « Il faut les regarder, dit-il, comme des saillies, ou, si j'ose le dire, comme des *impromptus* d'un très-habile homme. Dans le nombre, il y en a un, représentant *l'Hiver*, où il a peint sa mère, âgée de plus de quatre-vingts ans : il le fit en un jour et demi, et l'on peut assurer que ce n'est point un des moins bien rendus. Enfin ces ouvrages peuvent servir à prouver que jamais un peintre ne tombe réellement que lorsqu'il abandonne la nature. »

De Troy le père mourut en 1730, âgé de quatre-vingt-neuf ans, laissant une veuve qui en avait quatre-vingt-cinq. Jean-François voulut que sa vieille mère vînt demeurer avec lui, et, devenu chef de famille, il songea dès-lors à se marier. Il avait connu dans la maison de Samuel Bernard une femme des plus aimables qui avait su lui inspirer les sentiments les plus vifs. « Elle devint son conseil, dit M. de Valory, et l'âme des petites intrigues auxquelles sa jalousie contre Lemoyne donna lieu. Cette femme avait ses raisons pour désirer l'élévation de son ami : l'état de son mari, le ton de sa maison, fréquentée par la meilleure compagnie, demandaient pour ainsi dire que la gloire justifiât l'amour. Ce fut dans ce temps d'ivresse que le hasard le mit à portée de connaître mademoiselle Deslandes. M. de Troy fit un tableau à Sainte-Geneviève pour la Ville; cela lui fournit l'occasion de se lier avec les échevins. M. Hébert, aussi riche qu'économe, avait alors une de ces places ; il était oncle de mademoiselle Trouit-Deslandes. Cette nièce joignait à beaucoup d'esprit une figure extrêmement aimable et du goût pour les talents. Le dessin était entré dans son éducation ; mais comme il ne lui était montré que par ces maîtres qui courent le cachet, ses dispositions n'avaient pu se développer. M. de Troy saisit cette circonstance pour se procurer un accès facile auprès d'elle. Il était tout simple que la famille Deslandes fût flattée de voir un peintre de cet ordre donner des leçons à la jeune personne. L'éclat de la fortune, les grâces de la figure et de l'esprit de l'écolière firent impression sur le maître. Il parvint à son tour au bonheur de lui plaire et fit des démarches pour l'épouser. La famille Deslandes, renfermée dans les bornes étroites de sa sphère, mais vaine de ses richesses, regardait un artiste comme un ouvrier, et conséquemment opposait des obstacles à cette union ; mais la fermeté de la jeune Deslandes,

[1] *Archives de l'Art français*, tome Ier, page 161. — On a remarqué avec raison dans ce recueil que le fils de M. de La Live de Jully, celui qui fut membre honoraire de l'Académie de peinture, ne fait aucune mention des trente-cinq tableaux exécutés pour son père, dans le *Catalogue historique* de son cabinet de peinture et de sculpture française qu'il publia en 1764, sous les yeux et avec l'aide de son ami Mariette.



DE TROY. E. NOTAIRE SC.

LA PESTE DE MARSEILLE.

secondée de la conduite mesurée de son amant, vint à bout de les surmonter. Mademoiselle Deslandes, pour lors âgée de dix-neuf ans, menait une vie retirée sous les yeux d'une mère dévote ; elle ne s'en trouva que mieux disposée à sentir le prix de sa conquête. M. de Troy ne fut pas longtemps à s'apercevoir des progrès qu'il faisait sur son cœur. Il profita du goût qu'elle montrait pour le dessin et se fit une affaire de le cultiver. C'était un prétexte commode de rendre des soins assidus et galants à mademoiselle Deslandes. Les sociétés, les parties dans lesquelles il entraîna insensiblement madame Deslandes la mère, la disposèrent si favorablement qu'il se vit bientôt le maître de la maison. Toutes les difficultés aplanies, la jeune Deslandes se trouva heureuse d'épouser un homme qui avait le double de son âge, dont elle faisait la fortune et qui ne lui présageait pas une fidélité bien exacte ; mais calcule-t-on à cet âge et quand le sentiment décide ? Elle fut néanmoins assez heureuse les premières années, et maîtresse paisible pendant les dernières. »

A cette époque du mariage de Jean-François de Troy, qui eut lieu en 1732, se rapporte un de ses plus beaux tableaux, le *Chapitre de l'ordre du Saint-Esprit tenu par Henri IV*. Une telle ordonnance convenait à merveille au talent du peintre : la dignité des personnages, la pompe des costumes, une grande architecture à la Véronèse et l'opulence des fonds, où devait figurer une cour brillante, tout cela était fait pour lui. De Troy improvisa cette grande toile, et l'on assure qu'il la peignit en soixante-dix heures. Assis sur son trône, Henri IV, en grand costume de l'ordre, le chapeau sur la tête, reçoit chevaliers Henri de Bourbon, duc de Montpensier, qui est agenouillé devant lui, et Henri d'Orléans, premier du nom, en présence des quatre grands officiers qui sont : le chancelier, le maître des cérémonies, le trésorier et le secrétaire. Le héraut d'armes et l'huissier sont présents à la réception. Placées dans des tribunes que séparent des colonnes, des dames richement parées assistent à la cérémonie, et ces figures élégantes, en se dégradant jusqu'aux plans éloignés, y continuent la magnificence du tableau. On trouverait difficilement, parmi les œuvres de l'école française, une peinture plus corsée, plus mâle et plus fière. Afin de ne pas morceler son effet par des localités de ton trop voyantes, l'artiste a mieux aimé cette fois ramener ses couleurs à une certaine uniformité qui absorbe les détails précieux et prête à l'ensemble plus de grandeur. Ainsi voulu et enlevé dans un moment de verve, de résolution et de bonheur, ce tableau est un coup de maître. En le voyant au Louvre au milieu de tant de morceaux faibles, languissants et décolorés, qui semblent réunis là pour discréditer notre école, nous avons souvent regretté que tous nos peintres ne fussent pas représentés par des œuvres mieux choisies, comme ils devraient, comme ils pourraient l'être, dans le musée de la France.

A la mort de Louis de Boullongne, arrivée l'année suivante (1733), de Troy put espérer qu'il serait nommé premier peintre du roi ; mais le surintendant, comme s'il eût hésité entre lui et Lemoyne, laissa la place vacante jusqu'en 1737, et ce fut alors Lemoyne qui l'obtint. Cependant, simple professeur à l'Académie depuis le 30 décembre 1719, de Troy ne se trouvait point dans la position qu'il croyait mériter, et il en murmurait. A la suite d'un mariage qui l'avait enrichi, il avait pris un grand état de maison, ce qui était fort de son goût; mais les amateurs persistaient à se tenir éloignés de lui, soit qu'il leur parût trop négligé dans son exécution, soit à cause du haut prix qu'il mettait à ses ouvrages. « Il me montra un jour, dit d'Argenville, plus de trente morceaux dont il n'avait pu se défaire, ce qui le détermina à demander de l'emploi à Rome, ne pouvant, à ce qu'il disait, *vivre avec honneur à Paris.* » L'emploi qu'il demandait à Rome était celui de directeur de l'Académie de peinture et de sculpture, devenu vacant par la mort de M. Vleughel, arrivée le 10 décembre 1737. Il y fut nommé au mois de janvier 1738, mais il ne partit que le 25 de juin avec toute sa famille, et il arriva à Rome le 4 août. Il avait obtenu précédemment l'ordre de Saint-Michel et la charge de secrétaire du roi.

Une fois loin de Paris et de ses tumultes, de Troy revint à son art ; il y reprit goût. Son premier soin fut d'achever les tableaux de l'histoire d'Esther. Il y montra l'abondance de son imagination, une facilité rare et le talent d'un homme qui était né pour les machines pittoresques. Il laissa voir aussi dans cette suite de tableaux, alors si célèbres, non-seulement tous les défauts qui lui étaient communs avec ses

contemporains, mais son côté faible à lui, qui était l'expression, sans parler d'une complète ignorance des choses antiques. De l'expression, il y en a si peu dans ces peintures, qu'on pourrait croire que l'artiste ne l'a point cherchée, si on ne le voyait en peine de la remplacer par une pantomime banale, semblable à celle d'Antoine Coypel. A vrai dire, l'expression n'est pas le plus important quand il s'agit d'un dessin pour tapisserie, car la peine en serait perdue, parce que les intentions délicates disparaîtraient sous la grossièreté du tissu ; mais de Troy fut inexpressif parce qu'il manquait de sentiment, de profondeur et d'esprit. Là où l'expression était la partie essentielle, comme dans la suite des tableaux de *Médée*, il croyait y atteindre par des gestes forcés ou des contrastes de mouvement, par le roulement des prunelles dans l'orbite et par ces mains ouvertes à tout propos qui veulent dire *me voici !* ou bien *juste ciel ! le voilà !* Il faut convenir pourtant que de Troy ne fut pas toujours aussi mal inspiré sous ce rapport, et qu'il eut des bonheurs d'expression lorsqu'il peignit, pour les pères de saint Lazare, l'histoire de Vincent de Paul. Dominé par son sujet, l'artiste fut cette fois contenu, grave et recueilli. Le *Conseil de conscience* d'Anne d'Autriche, auquel assiste Mazarin, est frappant par la dignité de l'ordonnance, par un habile mélange de richesse et de repos, et pour ainsi dire par le silence de la composition. La reine et son conseil écoutent pieusement une lecture que leur fait Vincent de Paul, et il semble que le peintre ait prêté l'oreille, lui aussi, aux austères leçons du lazariste. La *Mort de Louis XIII* est un morceau touchant, ne fût-ce que par la figure de ce roi triste, qui expire plein de componction et de repentir, n'ayant plus même la force d'être effrayé de la mort. Et quelle grâce naïve dans ces petits enfants qui, au pied du lit de leur père mourant et aux genoux de la reine en pleurs, imitent une douleur dont leur âme n'est pas encore capable !

Avec une intelligence ordinaire et peu d'instruction, de Troy ne laissait pas de faire dans Rome une grande figure. Il était prince de l'Académie de Saint-Luc et les cardinaux le recherchaient parce qu'il avait l'usage du monde. « M. de Troy, dit un de ses biographes, étoit d'une taille au-dessus de la médiocre, très-bien fait de corps, le teint blanc, le front large, le nez aquilin, les yeux vifs, ainsi que son caractère, d'une complexion saine et robuste, franc et sincère dans ses manières, libéral sans être prodigue, aimant la bonne compagnie et les plaisirs sans faire tort à ses talents, qu'il préféroit à tout, encourageant les jeunes gens en qui il trouvoit du génie et l'amour du travail, et leur facilitant les moyens par ses largesses quand ils avoient besoin, pardonnant facilement les offenses quand on revenoit à lui, quoique prompt et vif d'abord. » Madame de Troy, très-aimée à Rome, avait su y maintenir son mari dans toute la dignité de sa place. Cette femme, remplie d'esprit et de tact, modérait la vivacité de son mari, retenait ses indiscrétions, et avait l'art de réparer ce qu'il y avait de blessant dans ses manières hautaines. Malheureusement, cette femme charmante mourut en 1741, et ce fut un coup terrible pour M. de Troy, qui eut encore la douleur de perdre, peu après, le dernier des sept enfants qu'il avait eus d'elle. Depuis lors, Rome devint pour lui un séjour plein d'amertume. Il essaya de se distraire par un voyage à Naples et d'oublier son chagrin dans l'exercice de son art ; mais il eut beaucoup de peine à se relever. Il travailla néanmoins à quelques tableaux de chevalet que lui avait commandés M. de La Live de Jully, et ce fut pour cet amateur qu'il peignit une *Susanne* et une *Bethsabée* qui rappelaient l'aimable figure de madame de Troy, toujours présente au souvenir du peintre[1]. Depuis qu'il la connaissait, du reste, il l'avait toujours prise pour type ; mais comme elle avait un dragon dans l'œil, il ne la peignait que de profil. Les

[1] On lit dans le *Catalogue historique*, rédigé par M. de La Live et par Mariette : « Deux tableaux de de Troy le fils, de 2 pieds 11 pouces de haut sur 4 pieds 2 pouces de large, dont l'un représente Susanne entre les deux vieillards, et le pendant, Loth entre ses deux filles. Ces deux tableaux ont été faits à Rome, ce peintre étant alors directeur de l'académie que le roi y entretient. Il était déjà fort âgé lorsqu'il fit ces deux morceaux, qui cependant ont toujours été regardés comme de ses plus beaux. Il les envoya de Rome à Paris pour être exposés au Salon, où ils firent le plus grand effet. Celui de Loth, supérieur à l'autre pour la couleur, a été gravé à l'eau-forte par Vien. » Le tableau de Loth, dont il est ici question, avait été peint pour être offert en présent au cardinal de Larochefoucauld, qui n'en voulut point parce qu'il le trouvait *trop gaillard*. De Troy lui offrit à la place un tableau de Loth et ses deux filles que deux anges conduisent.

derniers morceaux qu'il exécuta étaient destinés pour la ville de Besançon [1]. C'étaient un Martyre de saint Étienne, un Portement de croix et l'Agonie de Jésus au jardin des Oliviers. La tête du Christ était ici admirable d'expression. On eût dit que l'artiste était secrètement ému du pressentiment de sa mort.

Au risque de tomber dans quelques redites, nous croyons devoir reproduire ici une partie du manuscrit anonyme conservé à l'école des Beaux-Arts et publié dans les *Mémoires inédits*. C'est un *Extrait de la vie de M. de Troy* qui contient une mention de presque tous les ouvrages de ce peintre.

« M. de Troy a peint, en 1722, un très-grand tableau représentant la Peste dans la ville de Marseille. Ce tableau est fort connu à cause de l'estampe gravée par M. Thomassin.

« En 1725, il peignit pour l'Hôtel-de-Ville le tableau ex-voto qui est à Sainte-Geneviève, et en 1726, le tableau qui est à l'Hôtel-de-Ville, qui représente le Corps de ville qui complimente le roi et la reine sur leur mariage. Le roi et la reine sont sur leur trône, assis, couronnés par l'Hymen et l'Amour, et Mgr le duc de Bourbon debout, tenant un gouvernail, comme étant alors premier ministre.

« En 1727, il peignit, pour un concours que le roi ordonna, un tableau représentant un Bain ou Retour de chasse de Diane, dont il reçut le prix conjointement avec M. Lemoyne.

« Dans la même année, il peignit un tableau représentant *la Mort d'Hippolyte*, qui a été gravé par M. Cochin le fils.

« Une *Suzanne* avec les deux vieillards, une *Bethsabée* au bain aperçue par David : ces deux tableaux sont gravés par M. Cars.

« Trois autres tableaux de mode : l'un représentant *le Jeu du Pied-de-Bœuf* le second un jeune homme avec une jeune fille auprès d'une fontaine; le troisième, des dames et des messieurs dans un bosquet; une des dames fait une lecture.

« Ces trois tableaux sont gravés par M. Cochin le père.

« Deux autres tableaux aussi de mode, l'un une dame qui donne son portrait à un jeune homme, et l'autre une dame qui attache un nœud d'épée à un cavalier.

« En 1728, il fit plusieurs tableaux pour les appartements de Samuel Bernard et sa galerie; les quatre tableaux de la galerie représentent quatre sujets de l'histoire romaine :

« Le premier, *la Naissance de Rémus et Romulus*, trouvés sur le Tibre par des bergers; le second, *l'Enlèvement des Sabines;* le troisième, la Mère et la Famille de Coriolan à ses pieds pour le fléchir et l'obliger à lever le siége de devant Rome; le quatrième, Scipion qui rend au prince des Celtibériens une jeune princesse prise en guerre, avec tout l'or et tous les présents qu'il lui avait fait apporter pour sa rançon; ce tableau se nomme *la Continence de Scipion*. Les autres tableaux des appartements sont les quatre Éléments et les quatre Parties du monde.

« Il y a dans la maison de M. de La Live, rue Neuve-du-Luxembourg, trente-six tableaux, tant dessus de portes que placés dans des boiseries, qui représentent les quatre Parties du monde, les quatre Éléments, les cinq Sens de nature, les quatre Saisons, les Arts et les Sciences, et divers autres sujets. Ces tableaux sont tous faits au premier coup, et sont des années 1726, 1727, 1728 et 1729.

« Il y a dans la maison de M. de Sénozan plusieurs tableaux de différents sujets de la Métamorphose, tous grands morceaux.

« En 1729, il peignit (pour) M. ***, président au parlement de Dijon, quatre tableaux : l'un représente *la Mort de Lucrèce;* le deuxième *la Mort de Cléopâtre*, l'autre *la Mort d'Adonis* et le quatrième *Narcisse changé en Fleur*. En la même année, il peignit la coupole de la chapelle de la maison seigneuriale de Passy; le sujet est les Apôtres qui vont au tombeau de la Vierge. Cet ouvrage a été fait en vingt-deux jours. Le tableau d'autel est une *Sainte Famille*, et dans la boiserie de la chapelle, il y a les Trois Vertus théologales. Ces quatre morceaux ont été faits en une semaine.

« Pour M. le comte de Sainte-Maure, deux tableaux grands comme nature, l'un *Mars et Vénus*, l'autre *Salmacis et Hermaphrodite*.

« En 1730, il a peint pour l'église des Pères de Saint-Lazare cinq grands tableaux de la vie de saint Vincent de Paul : le premier est le saint qui prêche dans une église de village; le second, le saint qui assiste Louis XIII à la mort; le troisième, le saint qui assiste au conseil de conscience, dans la minorité de Louis XIV; le quatrième est une conférence d'évêques où il est admis; le cinquième est le saint auquel on administre le viatique *in extremis*, peint en cinquante-deux... (heures?) et d'autres tableaux pour différents particuliers.

« En 1731, il a fait, pour le chœur de l'église des religieuses de la Ville-l'Évêque, deux grands tableaux : l'un représente Pilate qui, après avoir condamné Jésus-Christ, se lave les mains, et l'autre, Jésus-Christ qui porte sa croix, et quelques tableaux pour M. le duc de Mortemart représentant les Muses, et pour M. *** *la Naissance de Vénus*, *Calisto et Léda;* tous les trois sont gravés par M. Fessart; une *Vierge* avec l'enfant Jésus pour la chapelle d'un château de M. Parat, et qui a été gravée par M. Thomassin.

« En 1732, il a peint pour l'église des Grands-Augustins un tableau qui représente une cérémonie de l'ordre du Saint-Esprit faite par le roi Henri IV; deux autres tableaux pour Fontainebleau, une Chasse aux lions et une Chasse aux ours.

« Une grande maladie qui lui survint au mois de septembre l'empêcha de travailler presque tout le reste de l'année.

En 1733, il a peint pour M. ***, de Dijon, *l'Enlèvement de Proserpine*, *Actéon changé en cerf*, figures d'un pied ou environ de

Voici comment les circonstances en ont été racontées par Mariette, dont le récit est complété par celui de Caffieri, alors pensionnaire de l'Académie de Rome.

« M. de Marigny, ou, comme on l'appelait alors, M. de Vandières, fit le voyage d'Italie dans le temps du directoral de M. de Troy. Il fut logé dans le palais de France. M. de Troy le reçut avec toute la distinction qui lui était due. Il y eut des fêtes données. Les pensionnaires firent les honneurs d'un bal où la principale noblesse de Rome fut invitée, et M. de Vandières sut gré au directeur de toutes ces attentions. Malheureusement, celui-ci avait pris pour maîtresse la femme d'un médecin extrêmement jolie. Il en était



A. PAQUIER D. — L. DUJARDIN Sc.

ÉVANOUISSEMENT D'ESTHER.

amoureux à la folie. C'est le faible des vieillards de porter la passion à l'excès et d'être jaloux. M. de Troy crut s'apercevoir que son hôte s'était pris d'amitié pour la jolie femme; il ne put y tenir, et ne se possédant point, il manqua à son supérieur; il tint des discours qui furent entendus et qui déplurent. Dès ce moment, sa perte fut résolue. Il y avait du temps qu'il demandait son rappel : c'était peut-être un jeu.

grandeur... deux tableaux, l'un une Préparation de bal ou mascarade, et l'autre un Retour de bal, tous deux peints à la lumière. Ces deux tableaux avaient été faits pour M. Chauvelin, ministre, mais sa disgrâce empêcha de les lui faire parvenir. Ils sont présentement chez M. ***, marchand de vins, rue des Tournelles, et gravés par... Beauvarlet. Quelques autres tableaux de modes, portraits, entre autres celui de M. et Mme Peruchot, trésorier des Invalides, son père, son fils, tous deux dans le même tableau; plusieurs autres tableaux dans l'apothicairerie des Petits-Pères, dont il leur a fait présent.

« En 1734, il a fait pour les petits appartements du roi trois tableaux, l'un représentant un *Déjeuner d'huîtres*, où sont

Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'amoureux comme il l'était, il eût été très-piqué si on l'eût pris au mot; et que, ne recevant aucune réponse, il était persuadé que l'affaire était oubliée. Il était dans l'erreur. On lui avait nommé un successeur. Au moment où il s'y attendait le moins, il le vit arriver, sans aucune espérance de garder sa place. Il restait à Rome, captif de celle dont il portait les liens; il temporisait; mais enfin il fallut en prendre son parti. M. de Nivernais, notre ambassadeur à Rome, avait obtenu la permission de revenir en France. Une frégate, équipée à Marseille, l'attendait et était venue pour servir à son passage. M. de Troy eut ordre de se préparer à partir; le jour fut indiqué, et l'intimation lui en fut faite peu de temps auparavant à l'Opéra, où il assistait avec sa maîtresse. Ce fut un coup de foudre. Saisi et abattu, faisant effort pour ne rien laisser apercevoir de ce qui se passait dans son intérieur, il rentra chez lui. La fièvre le saisit : un mal de gorge qu'on attribue à l'air froid qu'il a respiré à la sortie du spectacle, le

plusieurs seigneurs habillés à la mode; ce tableau est dans la salle à manger. Les deux autres sont un *Rendez-vous de chasse* avec un déjeuner, et l'autre le *Cerf aux abois*.

« En 1735, il fit pour le duc de Lorraine, aujourd'hui empereur, quatre tableaux : l'un, Psyché qui découvre l'Amour, ou Psyché indiscrète, Psyché dans le désert, Psyché chez Pluton, Psyché reçue au nombre des dieux, figures grandeur naturelle, plus finis qu'il n'avait accoutumé.

« C'est la même année qu'il peignit pour les appartements de la reine un tableau allégorique représentant la France qui remet Mgr le dauphin et Mme Pre entre les mains de la Vertu pour la conduire au temple de Mémoire, sujet donné par M. le duc d'Antin. Il fit aussi le portrait séparé de Mgr le dauphin et qui est gravé par M. Thomassin.

« En 1736, il fit les esquisses et commença à peindre les tableaux de l'histoire d'Esther; *l'Évanouissement d'Esther*, son *Couronnement* et sa toilette pour être présentée à Assuérus ont été faits à Paris. Le *Triomphe de Mardochée*, le premier repas qu'Esther donne au roi, Aman qui va au palais d'Assuérus où tout se prosterne devant lui, hors le seul Mardochée, et le second repas ou *la Condamnation d'Aman*, ont été faits à Rome.

« En 1737, outre les tableaux ci-dessus, il en fit plusieurs pour différents particuliers.

« En 1738, il partit pour Rome, où il arriva au mois d'août, et fit la même année le *Triomphe de Mardochée* et un portrait du roi pour le duc de Saint-Aignan, ambassadeur; il fit ce portrait sans modèle autre que sa mémoire.

« En 1739, il fit les tableaux de l'histoire d'Esther et un grand tableau pour l'église de Saint-Claude des Bourguignons, représentant *la Résurrection du Sauveur*, et son tableau de réception à l'Académie de Rome (de Saint-Luc) représentant la *Naissance de Rémus et Romulus*.

« En 1741, il fit quatre tableaux pour le roi de Danemark, des sujets tirés des Métamorphoses : *Appollon et Daphné*, *Pan et Sirinx*, *Hippomène et Atalante*, *Pirame et Thisbé*.

« Il a fait à Rome les sept tableaux de l'histoire de Médée et Jason pour les tapisseries des Gobelins, dont les sujets sont : 1° l'Entrevue de Medée et Jason où elle lui donne des herbes enchantées : 2° Jason qui dompte les taureaux dans le champ de Mars ; 3° le Combat des hommes sortis de la terre après que Jason a semé les dents du dragon ; 4° le moment que Jason s'empare de la Toison et le vaisseau tout prêt pour partir avec Médée ; 5° Jason qui épouse Créuse après avoir abandonné Médée ; 6° la robe enchantée qui fait périr Créuse et son père et incendier le palais ; 7° le Départ de Médée dans son char, ayant à ses pieds ses deux fils qu'elle a poignardés. Ces sept tableaux ont été faits en trois étés, parce que l'hiver il travaillait à des tableaux de chevalet.

« Il a fait à Rome, en tableaux de chevalet, Loth et ses deux filles qui l'enivrent, Loth qui fuit avec ses deux filles et deux anges qui les conduisent (le premier est chez M. de La Live de Jully; le second, il en fit présent au cardinal de la Rochefoucault); Suzanne avec les deux vieillards. Moïse qui défend les filles de Jéthro, la rencontre de Jacob et d'Esaü, la vision dite *l'Échelle de Jacob*, *Bethsabée dans le bain*, *la Chasteté de Joseph*, *Joseph accusé et mis en prison*.

« Il a fait pour M. Digne, consul de France, trois grands tableaux pour la chapelle de sa maison de campagne : *la Nativité de la Vierge*, *l'Annonciation* et une *Sainte Famille* pour le tableau d'autel.

« Il y a dans l'église de Saint-Nicolas de Cesarini, à Rome, un tableau représentant le bienheureux Jérôme Emiliani, fondateur des religieux Somaschi, qui présente à la sainte Vierge, sous la protection de saint Michel, les enfants pauvres et orphelins, de l'éducation desquels il s'était chargé. Ce tableau a été gravé par M. Galimard.

« Les trois derniers tableaux considérables qu'il a faits sont à Besançon. Le premier représente *le Martyre de saint Etienne*, pour la chapelle de ce saint; les deux autres sont dans la chapelle du saint Suaire; l'un représente *l'Agonie* ou prière de Jésus-Christ au jardin des Oliviers, et l'autre *Jésus portant sa croix*, ou le moment où l'on contraint Simon le Cyrénéen à lui aider à la porter. En les finissant, il dit : C'est ainsi qu'en partant je fais mes adieux à la peinture, parce que, disait-il, quand je serai à Paris, je n'ouvrirai point boutique. » Mais personne ne voulait l'en croire. »

menace d'une esquinancie. Les médecins le traitent en conséquence, et la maladie dégénère bientôt en une fluxion de poitrine, qui le fait périr en peu de jours. »

Caffieri ajoute à ce récit quelques détails intéressants et *de visu*. Dès qu'on sut dans Rome la maladie de M. de Troy, les cardinaux et toute la noblesse envoyèrent demander de ses nouvelles. Le cardinal Alexandre Albani lui fit faire offre de sa vaisselle d'argent, sachant qu'il s'en était défait aussitôt que son départ avait été fixé. Averti de l'imminence du danger, il reçut cet avis avec une fermeté rare. Il dicta son testament avec une admirable présence d'esprit, instituant pour légataire universelle mademoiselle de Château-Thierry, sa petite-nièce, et pour exécuteurs testamentaires M. l'abbé de Lotz et M. Natoire. Le lendemain, M. de Nivernais étant venu lui dire adieu, et essayant de le rassurer, de Troy lui fit entendre qu'il sentait son mal et qu'il ne reverrait jamais sa patrie. Le jour suivant, qui était le mardi 24 janvier, il perdit connaissance, et Caffieri remarqua qu'il ressemblait étonnamment à la belle tête qu'il avait peinte du Christ à l'agonie. Il mourut le soir du même jour.

Les défauts de Jean-François de Troy sont ceux de son siècle, mais ils ne sont frappants que dans les sujets bibliques ou religieux. En prenant ses types autour de lui, en consultant une nature sans grandeur, sinon sans grâce, il donna un air moderne à toutes ses figures et transforma les femmes de l'Écriture en bourgeoises de Paris. Il avait tout juste le genre de talent qu'il faudrait pour illustrer une Bible des salons. Sa *Susanne* est une jolie personne qui se baigne au milieu d'un jardin façon Lancret, à une fontaine que Bouchardon n'eût pas autrement inventée. Elle regarde chastement, non pas les deux vieillards, mais les deux amours qui se jouent sur un dauphin et dont les narines respirent l'eau de la fontaine. Sa *Bethsabée* est assise ou plutôt couchée et accoudée sur des draperies voluptueuses, et elle nous montre avec effronterie ce que le roi David voudrait mieux voir. On dirait d'une marquise sans gêne. De Troy s'est plu à la dessiner dans un raccourci ingénieux qui abrége le corps comme pour en rapprocher tous les charmes. Et afin que l'imagination du spectateur n'aille pas se perdre dans la nuit des temps antiques, le peintre le rappelle aux idées contemporaines par un joli fond d'architecture à balustrades comme on en rencontre à tout moment dans nos parcs. Quant aux draperies de de Troy, elles semblent en général faites de pratique et ne sentent ni l'étude naïve de la nature ni le choix des grands maîtres. On y reconnaît trop souvent ces plis que multiplient sans raison les doigts de l'artiste et ces yeux que l'appui-main a creusés. Mais pour tout ce qui tient à l'intérêt purement optique du tableau, de Troy ne le cède à aucun des maîtres de son temps. Ses compositions, analysées, se décomposent en grandes lignes heureusement combinées, dont la combinaison toutefois n'a rien d'apparent et se cache, au contraire, sous un décousu naturel. Coloriste brillant, mais habile à ramener la variété des tons à l'unité de l'aspect, il fut peut-être, de tous les peintres de son siècle, celui qui entendit le mieux la construction d'un tableau; et si des graveurs tels que Thomassin, Laurent Cars, Scotin et Edme Jeaurat, lui ont prêté quelque chose dans leurs estampes transparentes et nourries tout ensemble, on peut dire que de Troy, par sa touche facile et fière, par une peinture aisée, par un coloris monté mais harmonieux, gagne encore plus à être vu dans ses tableaux que dans les estampes qu'on en a gravées, et en cela, il l'emporte sur un très-grand nombre de peintres français.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Jean François de Troy a gravé à l'eau-forte une seule pièce, que M. Robert Dumesnil a décrite en ces termes dans le huitième volume du *Peintre-Graveur français* :

La Mère et l'Enfant. Jeune femme vue jusqu'aux genoux, assise sur un lit, au pied duquel on voit en partie un berceau. Elle est tournée de profil à gauche, et tient de ses deux mains, sur son genou, un nourrisson couvert en partie d'un lange et qui paraît vouloir la téter. Un ruban assujettit ses cheveux, qui sont relevés sur sa tête. Un bout de rideau orne la droite du haut. Le fond est formé de tailles légères, croisées à droite et renforcées de troisièmes du côté opposé. Morceau sans nom ni marque. Hauteur 191 millimètres, dont 5 de marge blanche; largeur, 167.

Ce sujet, ajoute M. Robert Dumesnil, a été reproduit dans le même sens sur une planche plus grande (531 millimètres de haut sur 198 de large), par Jean-Charles François, qui y a mis son monogramme suivi de la croix de Lorraine; mais il l'a transformé : de la mère il a fait la Sainte-Vierge, dont la tête est nimbée, et du nourrisson il a fait l'Enfant Jésus, dont la tête est entourée de rayons. On lit dans la marge : *Heureuses les mammelles qui vous ont allaité !* Composition cintrée du haut, avec pans.

Les meilleurs graveurs du temps ont reproduit les compositions de de Troy. Les tableaux de *Suzanne* et de *Bethsabée*, qui ont appartenu à M. de La Live, ont été gravés par Laurent Cars. Cochin le père a fait de jolies estampes d'après des morceaux galants : *la Conversation*, *le Jeu du Pied-de-Bœuf* et *la Fontaine*. Cochin le fils a supérieurement gravé *la Mort d'Hippolyte*. Des peintres renommés n'ont pas dédaigné de graver d'après de Troy : ainsi Boucher a fait à l'eau-forte une grande pièce en hauteur, représentant frère Blaise, feuillant, et Vien a gravé de la même manière *Loth et ses filles*. Tous les amateurs connaissent la superbe eau-forte de Thomassin, d'après la *Peste de Marseille* ; mais on connaît moins les belles estampes de *l'Histoire de Vincent de Paul*, exécutées par Scotin, Hérisset et Jeaurat. Beauvarlet a gravé *le Départ pour le Bal* et *le Retour*; Fessart, *la Naissance de Vénus*, *Jupiter et Calisto*, *Jupiter et Léda*; Chéreau, deux sujets de genre qui se font pendants : une femme qui lit une lettre, une autre qui prend du café; enfin, Galimard a traduit *Joseph et Putiphar*, et Saine, *Jérôme l'Humilié*.

Musée du Louvre. — On n'y trouve qu'un seul tableau de Jean-François de Troy : c'est le *Premier Chapitre de l'ordre du Saint-Esprit*, tenu par Henri IV dans l'église du couvent des Grands-Augustins, à Paris, le 8 janvier 1695. La notice de M. Villot décrit ainsi ce tableau : A droite, le roi, assis sur son trône, vêtu du grand costume de l'ordre, le chapeau sur la tête, reçoit chevaliers Henri de Bourbon, duc de Montpensier, agenouillé devant lui, et Henri d'Orléans, premier du nom, en présence des quatre grands officiers, Charles de Bourbon, archevêque de Rouen, chancelier; Guillaume Pot de Rhodes, prévôt, maître des cérémonies; Martin Rusé de Beaulieu, grand trésorier; Claude de l'Aubespine de Verderonne, greffier. Le héraut d'armes et l'huissier assistent également à la réception. Au second plan, des dames, placées dans des tribunes séparées par des colonnes, regardent cette cérémonie. Signé : De Troy, 1732. Musée Napoléon. Ce tableau se voyait autrefois dans le chœur de l'église du couvent des Grands-Augustins, où avaient lieu les réceptions de l'ordre du Saint-Esprit.

Marseille. — C'est dans le grand escalier du château de Borely, à un ou deux kilomètres de la ville, que se trouve la *Peste de Marseille* de Jean-François de Troy. Ce château vient d'être donné à la ville de Marseille par M. Talabot, ingénieur, qui l'avait acheté de M. de Panisse, et qui, sans en avoir joui et pour terminer avec le conseil municipal une affaire importante, l'a cédé en manière de pot-de-vin Grâce à cette heureuse circonstance, la *Peste de Marseille* et les quelques tableaux qui restaient dans le château de Borely (plusieurs avaient été retirés avant la vente faite par M. de Panisse) vont sans doute être réunis au Musée de la ville. C'est le désir des amateurs et c'est aussi sans doute le projet du conseil municipal.

Musée de Rouen. — *La duchesse de la Force.*

Musée Fabre, à Montpellier. — *Ariane reçoit les consolations de Bacchus.* Des Amours portent en l'air des guirlandes de pampre et de raisin dont ils vont les entourer. On voit dans le lointain le vaisseau qui emporte l'infidèle Thésée. Sur le devant, un Satyre exprime le jus d'une grappe, dont il abreuve un enfant, tandis qu'un autre en réclame sa part. Ce tableau a été donné par le gouvernement au Musée et est signé : *J.-F. Troy*, 1725. Il est donc peint par de Troy le fils et non par de Troy le père, comme le dit le catalogue du Musée Fabre. Hauteur de la toile : 1 mètre 61 cent.; largeur, 1 mètre 28 cent.

Apollon et Diane perçant de leurs flèches les enfants de Niobé. Toile de 1 mètre 93 cent. de hauteur, sur 1 mètre 61 cent. de large.

Vente Jullienne, 1767. — Deux tableaux peints sur toile, chacun de 35 centimètres de haut sur 28 de large. Ils représentent une femme qui lit et une femme qui prend du café (ce sont ceux qui ont été gravés par Chéreau. 273 liv.

Vente La Live de Jully, 1770. — *Suzanne entre les deux vieillards* et *Loth entre ses deux filles*. Ces deux tableaux, peints à Rome, ont été exposés au Salon du Louvre. Celui de *Loth* a été gravé à l'eau-forte par M. Vien, et celui de *Suzanne* par Laurent Cars. Ils sont peints sur toiles de 77 centimètres de haut sur 1 mètre 38 cent. de large. 951 liv.

Vente Prince de Conti, 1777. — *Le Jugement de Salomon* et *Esther devant Assuérus*. Deux bons tableaux, peints sur toiles de 1 mètre 30 cent. de haut sur 97 centimètres de large. 463 liv.

Armide, sur le point de poignarder Renaud, est désarmée à la vue de ce héros endormi; l'Amour, la Haine, le char et les dragons d'Armide occupent le haut du tableau; dans le bas, d'un côté, est la figure d'un fleuve; de l'autre, une Naïade. Toile de 1 mètre 30 cent. de haut sur 1 mètre 95 cent., provenant du cabinet Lempereur. 821 liv.

Un *Bain de Diane*, composition de six figures. Vendu avec un tableau de Nattier, *Ariane et Bacchus à table*. 97 centimètres de haut sur 83. 1,001 liv.

Vente de Menars, 1782. — *Bethsabée sortant du bain.* Charmante composition d'un grand effet. On y compte sept figures de femmes. Le fond est orné d'un riche paysage mêlé d'architecture. 1 mètre 30 cent. sur 97 centimètres. 473 fr.

De Troy a signé le tableau du Louvre comme nous le reproduisons ci-dessous. Nous reproduisons sa signature puisée aux archives de l'Académie des Beaux-Arts.

DE TROY

1732

J. De Troy



Ecole Française. *Fêtes Galantes.*

ANTOINE WATTEAU

NÉ EN 1684; — MORT EN 1721.



Au commencement du dix-huitième siècle, on fit venir de Valenciennes à Paris, pour les besoins de l'Opéra, un peintre décorateur, connu alors dans les Flandres, et ce digne homme, en partant de Valenciennes, amena le jeune fils d'un couvreur de la ville, un écolier qui s'appelait Watteau. On avait vu cet écolier sur la place de Valenciennes dessiner les figures qui se groupent autour des marchands d'orviétan et des charlatans forains. Il arrivait à Paris tout affriandé, mais dans le plus triste équipage. Il était dit que Watteau débuterait, comme tant d'autres, par la misère et le chagrin, lui si amoureux de la couleur et de la grâce. Comme il fallait vivre et que son père l'avait abandonné sans argent à sa vocation, il entra tout jeune chez un certain Métayer, espèce de corsaire qui avait réuni dans son atelier une douzaine de petits esclaves auxquels il faisait fabriquer des peintures de pacotille : moines, Vierges, enfants Jésus, fleurs, paysages, et tous les anges du paradis, et tous les saints de la légende. Chacun avait son emploi : l'un faisait les ciels, l'autre les têtes; celui-ci brossait les draperies, celui-là posait les blancs. Watteau ne mit pas longtemps à être le

plus habile et le mieux payé de la manufacture : il reçut trois livres par semaine, dit Gersaint, et « la soupe tous les jours [1] ! » L'entrepreneur, qui paraît avoir eu de l'instinct pour deviner les vocations, avait mis Watteau aux tableaux d'église, et bientôt, réduisant sa spécialité, il l'avait chargé exclusivement de peindre *saint Nicolas*, qui était un saint qu'on demandait alors beaucoup. Watteau faisait son *saint Nicolas* tout le long du jour ; il le savait par cœur ! Il en fit tant qu'il en pensa devenir fou, et jetant à la fin son pinceau dans le bénitier, il prit la fuite, laissant là le sieur Métayer, sa fabrique et ses saints, qu'il envoyait au diable.

Voilà comment Watteau passa la première jeunesse. En sortant de chez Métayer, il se présenta chez Gillot, qui était du moins un peintre de mérite et qui le reçut à bras ouverts. Justement Gillot avait « la conduite des machines, décors et habits de l'Opéra, » et de plus il peignait par inclination des bacchanales, des scènes champêtres, des arlequinades, des sujets de modes. Il fut donc l'initiateur de Watteau dans le genre que, d'après les Italiens, nous avons appelé *caprice*. Mais là où Gillot ne mettait que de l'enjouement, de l'esprit, des costumes piquants et les grimaces de l'expression, Watteau devait mettre une poésie délicate, tendre, un peu rêveuse, et une grâce légèrement fantastique, sans exemple dans notre école gauloise, si remarquable par sa clarté, par sa prose élégante, et par ce raffinement de la raison, qui est le goût. Malheureusement le maître et l'élève se trouvèrent avoir absolument le même caractère ; or, rien n'est moins favorable à la sympathie des humeurs que leur exacte conformité. Nos deux artistes furent donc bien vite brouillés, et ils éprouvèrent autant de plaisir à se quitter qu'ils en avaient eu à se connaître. En sortant de chez Gillot, Watteau fut accueilli et employé par Claude Audran, concierge du Luxembourg, et artiste décorateur fort occupé à peindre des plafonds, trumeaux et dessus de porte, selon la mode du temps. C'est là que Watteau se forma aux ornements et aux arabesques, et comme il les fallait exécuter sur des fonds blancs ou dorés qui ne permettent pas les vigueurs de l'empâtement, il dut s'habituer dès lors à cette légèreté de faire qui est un des charmes de sa peinture. C'est là aussi que Rubens lui apparut pour la première fois et l'éblouit. La galerie de Médicis et le jardin du Luxembourg avec la campagne environnante, qui n'était pas alors bâtie, lui donnaient chaque jour des leçons de couleur et de paysage.

Audran trouvait son compte à la collaboration de Watteau ; mais celui-ci, fatigué de travailler pour autrui, inconstant, d'ailleurs, et prompt à se dégoûter de toutes les situations, composa et peignit sans rien dire le tableau que nous connaissons par la gravure de Cochin le père, un *Départ de troupes*, et quand il l'eut fini, il le fit voir à Audran, qui, sentant là-dessous un élève qui allait lui échapper pour passer maître, lui conseilla légèrement « de ne pas perdre son temps à ces sortes de pièces libres et de fantaisie. » Mais Watteau ne prit pas le change ; il parvint à vendre son tableau 60 livres au sieur Sirois, beau-père de Gersaint, et avec cette fortune (car il ne s'était jamais vu si riche), il partit pour Valenciennes. De là il expédia le pendant que Sirois lui avait demandé, une *Halte d'armée*, dont il eut 200 livres et qui fut également gravé par Cochin.

Tels furent les débuts de Watteau. Mais ce n'est pas comme peintre de soldats en marche ou de soldats au repos qu'il allait se faire un nom à jamais illustre. Il devait être l'inventeur, le créateur d'un nouveau genre, le Boccace d'un autre Décaméron, non pas celui des libertins, mais celui des rêveurs et des amoureux. Il était de ces poètes qui ont reçu mission de nous arracher de temps à autre aux grossières réalités de la vie, pour nous transporter au sein d'une nature idéale, sous les ombrages de jardins imaginaires. Aujourd'hui surtout, au milieu de notre vie positive, son pinceau est pour nous une baguette magique, et son œuvre une ravissante fiction. En un temps de sensualité sans frein, lui seul représenta les délicatesses de la galanterie, le roman platonique de l'amour. Dans ces campagnes enchantées, les jolies marquises et les spirituels gentilshommes de son temps nous apparaissent, tantôt en bergers vêtus de satin, soupirant après des faveurs toujours espérées, jamais obtenues, tantôt en habits de caractère, jouant la comédie de la vie, non plus dans les coulisses de l'Opéra, mais sous le ciel, dans les allées tournantes et ombreuses, au pied des statues, au bruit des fontaines et des jets d'eau. Et si ses personnages n'ont pas la perruque et le

[1] Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*. Paris, 1744.

justaucorps, si les robes de ses Colombines viennent de chez les fées plutôt que de chez la couturière, ce n'est pas à dire que Watteau ne soit pas de son siècle et que ses tableaux n'en soient pas une image poétique et voilée. Derrière leurs éventails mobiles ou sous leurs masques de velours noir, je reconnais toutes ces adorables femmes qui perdirent si gaiement la royauté du roi, sûres de conserver toujours la leur. Après tout, quand un siècle porte de la poudre, des mouches, l'habit à paillettes, du vermillon à la joue et au talon, quand la réalité est si près d'être imaginaire, le caprice n'est-il pas le droit divin du costumier? Mme de Grignan écrivait un jour à Mme de Simiane, sa fille : « Rien n'est plus



LA COMÉDIE ITALIENNE.

« plaisant que d'assister à sa toilette et de la voir se coiffer (la duchesse de Bourgogne). J'y fus l'autre jour; « elle s'éveilla à midi et demi, prit sa robe de chambre, vint se coiffer et manger une meringue. Elle se « frise et se poudre elle-même; les doigts tiennent alternativement la houpe et la meringue; elle mange sa « poudre et graisse ses cheveux : le tout ensemble fait un fort bon déjeuner et une charmante coiffure. » Ces aimables levers de femme qui ressemblaient si fort à des lendemains de bal, et qui n'étaient que les veilles des jours ordinaires, ne donnaient-ils pas ses coudées franches à un artiste tel que Watteau?

Éternelle conjugaison du verbe *aimer*, la peinture de Watteau n'ouvre jamais que des perspectives heureuses; elle éveille le désir, promet vaguement la volupté et fait penser à l'amour. La vie humaine y est représentée comme le prolongement sans fin d'un bal masqué en plein air, sous les cieux ou sous les berceaux de verdure. Si l'on revient, c'est d'un bocage où l'on retournera; si l'on s'embarque, c'est le *Départ pour Cythère*. L'onde est pure, endormie; les saules y laissent tremper leurs branches paresseuses;

au loin l'écume aérienne des jets d'eau cherche la cime du bois; une île est couchée sur le lac, mystérieusement enveloppée des vapeurs du lointain. Des cavaliers, debout sur la rive, donnent amoureusement la main aux dames et s'embarquent pour le gai pèlerinage de Cythère. Vénus, souriante, indiscrètement voilée, les reçoit dans sa gondole, tandis que des Amours, battant des ailes, servent de pilotes à l'embarcation....Comment s'étonner après cela que Watteau ait fait fureur et que les marquises aient voulu l'avoir jusque sur leurs éventails? Coloriste étincelant, coquet, il sème de perles chacun de ces tableaux qui, sous le nom d'*Amusements champêtres*, de *Fêtes vénitiennes*, représentent des danses et des dîners sur l'herbe, de galants tête-à-tête où les femmes écoutent les entretiens secrets, penchées sur l'épaule d'un amant, et laissant voir des dents blanches sous leur masque de velours. Il se plaisait aux satins rayés, aux étoffes chatoyantes et changeantes, et à piquer d'une touche vive les mille détails de l'ajustement, les fleurs entrelacées dans la coiffure des dames, les paillettes de ses costumes et la fraise où s'encadre la figure de ses cavaliers, et les rubans de leurs culottes courtes, et les rosettes de leurs souliers à talons. Dessinateur plein d'aplomb, devenu plus savant qu'il ne le croyait lui-même, à force de dessiner d'après nature tous les objets qui lui tombaient sous la main, Watteau excellait à camper ses petites figures, à leur prêter une désinvolture élégante, des mouvements naturels et faciles; il abordait les raccourcis avec beaucoup de sûreté, et s'il lui arrivait parfois de ne les pas réussir, il les manquait du moins avec grâce; il mettait jusque dans ses fautes la plus spirituelle des qualités d'un dessinateur, la vraisemblance. Du reste, il n'avait dans sa pratique ni les soins ni la propreté qu'ont les peintres en petit. « Rarement, dit Caylus, il nettoïoit « sa palette et étoit souvent plusieurs jours sans la charger. Son pot d'huile grasse, dont il faisoit un si grand « usage, étoit rempli d'ordures et de poussière, et mêlé de toutes sortes de couleurs qui sortoient de ses « pinceaux à mesure qu'il les y trempoit... [1] » On le voit, Watteau faisait ses tableaux comme la duchesse de Bourgogne s'habillait; mais le tout ensemble fait un fort bon déjeuner et une charmante peinture.

En travaillant chez Gillot, Watteau avait eu à sa disposition tout le vestiaire du théâtre. Aussi, que d'Arlequins, de Pierrots, de Scaramouches, de Colombines n'a-t-il pas fait soupirer ou danser sous les arbres, un peu fantastiques, dont se composent ses forêts ondoyantes comme des plumes de marabout! Mais il faut s'arrêter ici un instant, à cette question du costume, qui tient tant de place dans le talent de Watteau. La distribution d'une troupe de comédiens en jeunes premiers-amoureux, en ingénues, coquettes, soubrettes, duègnes et pères-nobles, est peut-être la plus savante, la plus profonde des classifications de l'humanité, sans en excepter les catégories d'Aristote. Ages, caractères, passions, tout est là, et avec ces divers rôles, on recompose aisément et complétement le genre humain, de même que les vingt-quatre lettres de l'alphabet suffisent à imprimer toute la pensée de l'homme. Or, il y avait un pays où l'on avait complété par le costume cet alphabet dramatique: c'était l'Italie. Au théâtre italien, le costume de chaque rôle était invariable, traditionnel: on avait Arlequin avec sa mosaïque, Pierrot avec sa fraise et ses longues manches, le docteur Pantalon avec sa grande robe noire, et chacun de ces types, répondant à une des faces de l'humanité, rappelait la jeunesse avec son étourderie aux mille désirs, la niaiserie avec ses pensées tombantes, l'âge mûr avec sa tristesse... les caractères habillés, enfin! Watteau trouva sans doute aimable, philosophique et pittoresque, de laisser aux passions humaines, dans ses tableaux, leurs costumes italiens, si bien trouvés, si expressifs, et de faire jouer à ses personnages le plus doucement du monde la mascarade et le ballet de la vie.

Watteau songeait, comme tant d'autres, à voyager en Italie. Il avait concouru pour le prix de Rome en 1709, et n'avait eu que le second prix. Il lui fallait donc faire le voyage à ses frais. Avant de partir, il exposa deux de ses toiles dans une des salles du Louvre qui servaient de passage aux académiciens. Lafosse, se rendant à l'Académie, s'arrêta devant ces deux tableaux, et s'étant informé de l'auteur, il aperçut Watteau qui tremblait d'émotion: « Eh! mon ami, lui dit-il, qu'allez-vous chercher en Italie? Vous en savez plus

[1] *La Vie d'Antoine Watteau, peintre de figures et de paysages, sujets galants et modernes, par le comte de Caylus, amateur.* Cette précieuse biographie, qui avait été lue à l'Académie le 3 février 1748, et qui avait été perdue, a été heureusement retrouvée par MM. de Goncourt, qui l'ont imprimée dans leurs *Portraits intimes du* XVIIIe *siècle*. Paris. Dentu, 1857.

« que nous. Ce n'est pas le chemin de Rome qu'il faut prendre, c'est le chemin de l'Académie. » Encouragé,



FÊTES VENITIENNES.

surpris, Watteau abondonna son projet de voyage, consentit à rendre les visites de rigueur, et fut bientôt agréé de l'Académie sous le titre nouveau de *Peintre des fêtes galantes*... (c'était bien le mot); mais il ne

fut *reçu* que cinq ans plus tard, en 1717, et le tableau qu'il présenta pour sa réception est celui que nous possédons au Louvre, *le Départ pour Cythère*, son chef-d'œuvre.

Dès qu'il fut de l'Académie, Watteau vit s'agrandir la vogue de son nom. Les amateurs venaient à lui, et malgré la mobilité maladive de son humeur, la plupart devenaient ses amis. Crozat, de Jullienne, l'abbé de la Roque, le comte de Caylus, célèbres connaisseurs du temps, recherchaient les ouvrages de Watteau, le payaient généreusement, et le logaient dans leurs hôtels ou dans leurs maisons de campagne. L'hospitalité que lui offrit Crozat lui fut une occasion d'admirer et de copier les nombreux dessins de grands maîtres dont cet amateur possédait le trésor. « Il étoit sensible, dit Caylus, à ceux de Giacomo Bassan, mais « plus encore aux études de Rubens et de Van Dyck. Les belles fabriques, les beaux sites, et le feuillé « plein de goût et d'esprit des arbres du Titien et du Campagnol, qu'il voioit pour ainsi dire à découvert, « le charmèrent. » Souvent un de ses amis, M. Hénin, et le comte de Caylus, lui préparaient des copies auxquelles il donnait l'effet en quatre coups. Watteau eut encore pour amis l'abbé Fraguier, amateur fort érudit, l'abbé Haranger, chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois, et Gersaint, fameux marchand de tableaux de Paris. C'est lui, le plus intime ami de Watteau, qui nous a laissé la plupart des détails dont se compose l'histoire connue de l'artiste. Gersaint n'était pas un simple marchand de tableaux, il savait tenir la plume, et ses *Catalogues*, aujourd'hui si rares, si recherchés, renferment d'excellentes appréciations, des notices curieuses touchant les artistes, de bonnes annotations sur la qualité, le nombre et les aventures de leurs tableaux. Passionné pour les peintures de Watteau, il ne manquait pas une occasion de vanter les œuvres autant qu'il aimait l'auteur, et à son tour Watteau lui ouvrait tout son cœur et tout son talent. Un jour le peintre eut l'idée de faire une enseigne pour son ami le marchand. Il y représenta une longue galerie fuyant en perspective, remplie de visiteurs et de tableaux : figures animées regardant des figures peintes. Le style des différentes écoles était si parfaitement imité qu'on reconnaissait au premier coup d'œil les Véronèse, les Poussin, les Ruysdaël, et l'enfoncement était rendu avec tant d'illusion, que l'amateur passait par la galerie de l'enseigne pour entrer dans la boutique de Gersaint. A peine la toile fut-elle exposée que les passants s'arrêtèrent, les connaisseurs accoururent; ils se disputèrent un gai chef-d'œuvre que l'esprit avait dicté, qu'avait inspiré la reconnaissance, et bientôt descendue, l'enseigne trouva sa place dans le cabinet de M. de Julienne, d'où elle passa depuis à l'étranger.

La vie de Watteau n'est pas sans ressembler à sa peinture. Jeunesse, imprévoyance, inspiration toujours prête, travail facile, et pourtant mortel à la fin, voilà sa biographie. Gersaint nous a laissé de lui un portrait naïf et bien touché : « Watteau, nous dit son ami, étoit de moyenne taille et d'une faible constitution ; il « avoit le caractère inquiet et changeant; il étoit entier dans ses volontés, libertin d'esprit, mais sage de « mœurs, impatient, timide, d'un abord froid et embarrassé, discret et réservé avec les inconnus ; bon, mais « difficile ami, misanthrope, même critique malin et mordant, toujours mécontent de lui-même et des autres, « et pardonnant difficilement. Il parloit peu, mais bien ; il aimoit beaucoup la lecture, c'étoit l'unique « amusement qu'il se procuroit dans son loisir ; quoique sans lettres, il décidoit assez sainement d'un ouvrage « d'esprit. Son désintéressement étoit si grand que plus d'une fois il s'est fâché vivement contre moi, pour « lui avoir voulu donner un prix raisonnable de certaines choses, que par générosité il refusoit... Voilà, « autant que j'ai pu l'étudier, son portrait au naturel. »

Atteint d'une maladie de poitrine qui se compliquait d'un tempérament très-nerveux, ce charmant peintre était sensible à l'excès, prompt à s'irriter, et il tombait souvent dans une mélancolie profonde. Pauvre Watteau ! lui si brillant, il s'abandonnait parfois au découragement le plus amer. Arlequin s'enveloppait alors dans la robe noire du docteur. Heureusement que son extrême mobilité le sauvait des longues tritesses. Un coup d'œil sur la nature, un jour de gai soleil, quelques notes d'une musique inattendue, le ramenaient à son chevalet, amoureux, souriant et plein de sa verve renaissante. Il retrouvait sur sa toile inachevée les groupes champêtres qu'il avait laissés la veille dansant aux accords de la flûte et du tambourin. Scaramouche reparaît jouant de la guitare ; Arlequin fait l'aimable sous sa peau de serpent, auprès de Colombine noyée dans sa robe de satin. Pierrot est là, les bras balans, les yeux tout grands ouverts, et le

docteur jaloux, la mine renfrognée, la figure sombre comme sa robe, accourt à travers les accidents d'un paysage féerique. Et, très-souvent, au milieu de ces drames innocents du plaisir, on voit se dresser parmi les troncs d'arbres à demi cachés dans l'ombre, la statue d'un vieux Faune, au rire fendu jusqu'aux oreilles.

Tourmenté d'une vague inquiétude et de ce désir de voyager particulier à certains malades, Watteau, après avoir changé vingt fois de domicile, quitta la maison où il demeurait avec son confrère Vleughels, l'académicien (sur les Fossés de la Doctrine chrétienne), et il partit, en 1719, pour l'Angleterre, triste séjour quand on a besoin de chaleur, de gaieté et de soleil. Il n'y put rester. La vapeur du charbon de terre lui rongeait les poumons; sa mélancolie, au lieu de se dissiper, fit des progrès : il fallut repasser la



WATTEAU. GEOFFROY DEL. LAVIEILLE SC.

LA PARTIE CARRÉE

mer, et quand il arriva en France, son état de langueur effraya ses amis. Le *peintre des Fêtes galantes* ne souriait plus que d'un sourire plein d'ironie. Peu de temps avant sa mort, retiré à Nogent-sur-Marne, chez M. Le Fèvre, intendant des Menus, il continuait à peindre; mais le pressentiment de sa fin prochaine l'avait rendu aigre, morose, ou d'une gaieté sardonique. Il fit là un tableau d'une bouffonnerie poignante. C'était une scène du *Malade imaginaire* qui finissait par l'enterrement du malade en présence de la Faculté, rangée autour de la fosse en habits de cérémonie; plaisanterie morne après laquelle bientôt la palette lui tomba des mains. Dans les derniers jours de sa vie, il s'occupait à peindre un *Christ en croix*, et si ce morceau (dit Caylus, qui le vit) n'a pas toute la noblesse qu'un tel sujet exige, il a du moins l'expression de douleur et de souffrance qu'éprouvait le malade en le peignant.

Watteau mourut à Nogent-sur-Marne, le 18 juillet 1721, à trente-sept ans. C'était quitter bien jeune cette terre qu'il voyait, qu'il rêvait si belle, et ces femmes qu'il peignait si jolies, si coquettes, si faciles et si décentes, si minaudières et si aimables, sous leur robe de soie et dans leur peau de satin.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Watteau n'a pas laissé, à proprement dire, un grand nombre de tableaux, mais il a peint une infinité de dessus de portes, paravents, panneaux de clavecins, boiseries de salon et de boudoir, plafonds, décorations de théâtre et jusqu'à des enseignes de marchands. On possède de lui des fleurs, des arabesques, des camaïeux, des scènes familières, des marches et haltes d'armée. Malheureusement, grâce aux réactions de la mode, beaucoup de ses ouvrages ont péri.

L'œuvre gravé de Watteau contient 563 pièces. La reproduction de ses compositions a occupé plus de 50 graveurs, parmi lesquels Scotin, Audran, Aveline, Boucher, Cochin, Liotard, Laurent Cars, Baron, Moyreau, Le Bas, Tardieu, L'Épicié, Larmessin, etc.

Comme graveur à l'eau-forte, Watteau a composé huit pièces dans lesquelles on reconnaît la même facilité et le même esprit que dans ses dessins. (V. Robert Dumesnil.)

Les dessins de Watteau sont très-estimés des amateurs; ils sont le plus souvent au crayon rouge. On en voit aux deux crayons, noir et sanguine. Quelquefois il se servait de pastel et de gouache. Partout se retrouvent la liberté de sa main, la légèreté de sa touche. M. de Julienne fit graver les dessins de Watteau par Boucher, et il écrivit en tête du recueil une notice sur son ami.

Voici la place de quelques-uns de ses principaux tableaux:

Museo del Rey, à Madrid: une *Noce de village* et un *Bal masqué dans un jardin.*

Pinacothèque de Munich, la *Société dans le jardin.*

Galerie de dresde, deux jolies *Scènes champêtres.*

Musée de Berlin: deux pendants délicieux: les *Plaisirs de la comédie française* et *de la comédie italienne.*

Au nombre des 222 tableaux de l'école française que renferme le palais de l'Ermitage a Saint-Pétersbourg, on en remarque trois de Watteau: une *Marche de troupes*, un *Dîner champêtre*, et puis, le croirait-on? une *Sainte Famille dans un paysage!...*

Dans la galerie de M. le duc de Morny, le *Rendez-vous de chasse*, qui avait appartenu au cardinal Fesch. Chez M. Lacaze (outre le *Gilles*), la *Finette* et l'*Indifférent*, qui firent partie des cabinets de M. de Julienne et de Mme de Pompadour.

Chez M. Baroilhet, *Portrait en buste de Mme de Julienne*, représentée en nymphe de la Seine et en demi-figure de grandeur naturelle. Nous renvoyons pour plus de détails au catalogue rédigé par M. Philippe Burty « *des Tableaux et Dessins de l'école française, principalement du dix-huitième siècle,* » exposés au boulevard des Italiens en 1860.

La France ne possède au Musée du Louvre qu'un seul tableau de Watteau, l'*Embarquement pour l'île de Cythère.* Un seul! Il est vrai que c'est son chef-d'œuvre.

Watteau est un exemple frappant des vicissitudes de la renommée en peinture. Élevé dans son temps au sommet de la vogue, dédaigné plus tard, il est aujourd'hui fort recherché à l'étranger tout comme en France. Mme James, à Londres, possède les plus beaux dessins de Watteau.

En 1745, à la vente du chevalier de La Roque, deux tableaux sur cuivre gravés par Crépi, les *Fatigues* et les *Délassements de la guerre* furent adjugés à Gersaint, pour 680 livres.

A celle de M. de Julienne, en 1767, les *Fêtes vénitiennes*, le même tableau dont nous reproduisons ici la gravure, furent vendues 2,615 livres. La *Sérénade italienne*, gravée par G. Scotin, fut vendue 1,051 liv. *L'Amour désarmé*, gravé par B. Audran, 499 liv. 10 s. *Un Mezzetin jouant de la guitare dans un jardin*, 708 liv. 1 s.

A la vente Blondel de Gagny, en 1776, on paya jusqu'à 2,998 fr. un tableau peint sur vélin dans lequel on voit une femme qui file, une plus jeune qui brode, un enfant appuyé sur un oreiller. Les *Champs-Élysées* furent adjugés à 6,505 liv.

A la vente prince de Conti, en 1777, *une Halte d'infanterie avec jolie vivandière*, et son pendant, une *Marche de cavalerie*, montèrent ensemble à 1,026 liv. Sept autres tableaux de ce maître furent adjugés, terme moyen, à 300 liv.

A la vente Randon de Boisset, en 1777, les *Fêtes vénitiennes* furent vendues 3,000 fr.; la *Sérénade italienne*, 2,600 fr.

A la vente du peintre Hubert Robert, en 1809, *quatre personnages de la comédie italienne* ne montaient qu'à 70 fr.!!

A celle de M. le baron Denon, en 1826, deux petits tableaux, des réunions de cavaliers et de dames dans un jardin, en habits de carnaval, furent poussés à 3,015 fr.

A la même vente, le *Gilles* fut adjugé à 650 fr. C'est un magnifique morceau, dont l'heureux possesseur est aujourd'hui M. Lacaze, de Paris, et qui a été spirituellement gravé à l'eau-forte par M. Hédouin, dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

Enfin à la vente du cardinal Fesch, *le Rendez-vous de chasse* et les *Amusements champêtres* furent adjugés pour le prix de 29,350 fr. (5,250 écus romains).

Vente de Morny, 1852, le *Rendez-vous de Chasse* de la galerie Fesch, 25,000 fr.

Vente Patureau (1853), les *Deux Cousines*, composition au milieu d'un bois, 55,000 fr. Vander Hoven.

Vente Thibaudeau (1857), deux têtes d'hommes, à la mine de plomb, 315 fr.

Watteau n'a pas signé ses tableaux. Ses eaux-fortes portent tantôt son nom en entier, tantôt l'abrégé ou l'initiale.

Nous donnons ici la signature de notre artiste, apposée une seule et unique fois au bas des procès-verbaux de l'Académie, le jour de sa réception. Ce jour-là, soit caprice, soit indifférence sur l'orthographe d'un nom dont il ne pressentait peut-être pas la célébrité, le peintre signa sur le procès-verbal *Vateau*, quoique dans ses eaux-fortes il eût toujours mis un *W* et deux *t*.

Et puisque nous en sommes à ce procès-verbal, nous en donnerons ici ce curieux extrait: « L'Académie, après avoir « pris les suffrages en la manière accoutumée, elle a reçu « ledit sieur Watteau académicien, pour jouir des privilèges « attachés à cette qualité, et qu'il a promis, en prêtant serment entre les mains de M. Coypel, écuyer, premier « peintre du roi et de S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans, « président, étant à l'Assemblée. *Quant au présent pécuniaire, il a été modéré à la somme de 100 livres.* »

Les élèves de Watteau sont Lancret et Pater. Après eux, ses plus heureux imitateurs sont un peintre anglais nommé Andrews et un peintre d'Augsbourg, nommé Nilson.

Vateau   Watteau   Wats   W f

PARIS. — IMP. POUPART-DAVYL, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Française. *Portraits.*

JEAN-MARC NATTIER

NÉ EN 1685. — MORT EN 1766.



« Il faisait le portrait d'une femme laide, il la peignait avec une ressemblance parfaite et, malgré cela, ceux qui ne voyaient que son portrait la trouvaient belle, alors que l'examen le plus minutieux ne faisait découvrir dans le portrait aucune infidélité. Mais quelque chose d'imperceptible donnait à l'ensemble une beauté réelle et indéfinissable. » Tel est le jugement que porte sur Nattier un homme qui devait se connaître en femmes et en portraits de femmes, le galant Casanova. Ce *quelque chose d'imperceptible*, c'est le goût, c'est l'esprit de Nattier; c'est l'esprit, c'est le goût auxquels nous devons de compter dans l'école française tant de peintres aimables, tant de portraits excellents.

Assurément la femme de Louis XV (car enfin Louis XV fut marié), la reine Marie Leckzinska n'était point belle. Les pratiques de la dévotion, une vie attristée sans relâche par les dissentiments de famille et par les maîtresses du roi, avaient imprimé sur sa figure un certain air maussade, qui en faisait comme la Cendrillon de la cour, et pourtant, quand nous

regardons à Versailles le portrait que nous en a laissé Nattier, nous sommes surpris de la trouver presque charmante. En voyant ses yeux noirs que fait briller le ton mat de ses cheveux poudrés et relevés sous un bonnet à la vieille, on croirait au déguisement d'une fée maligne, et l'on s'étonne que ces mains potelées, ces bras arrondis, blancs comme l'ivoire, n'aient pas été assez forts pour retenir au foyer un volage époux. On se la rappelle reléguée dans l'ombre, et protestant par sa pruderie un peu bourgeoise contre les manières et les folies de la Cour; et puis, cette fourrure noire qui serpente sur sa robe de velours rouge, cette fourrure qui est un souvenir de la Pologne absente, donne à ce fantôme de reine je ne sais quel charme émouvant.

Jean-Marc Nattier était fils de maître. Son père avait été reçu de l'Académie en 1676. Sa mère, Marie Courtois, parente du Bourguignon, était une miniaturiste distinguée, et il eut pour parrain Jean Jouvenet. « Dès qu'il put tenir le crayon, dit Madame Tocqué, sa fille, son père l'envoya à l'Académie. » A quinze ans, il remporta le prix du dessin. Il apportait dans ses études un goût des plus vifs et une infatigable application. Ainsi, après avoir dessiné d'après la bosse et le modèle vivant, il dessinait encore pour son plaisir d'après des gravures. Un jour il montra à M. Mansart la suite des batailles d'Alexandre qu'il avait copiées avec le plus grand soin et au *grainé doux*, d'après les mâles estampes de Gérard Audran. Le surintendant s'exclama sur le *beau fini* de ces dessins, et fit accorder à Nattier la modeste pension réservée aux meilleurs élèves.

Jean-Baptiste, frère aîné de Marc, dessinait alors au Luxembourg les tableaux de Rubens, *l'histoire de Marie de Médicis*. Marc obtint du roi la permission de travailler avec son frère à ces dessins. « Ils commencèrent leur carrière, dit Mariette, par dessiner avec beaucoup de soins et de propreté les tableaux de la galerie de Rubens au Luxembourg, mais d'une manière froide et qui était si éloignée de celle du maître flamand que les estampes qui furent gravées d'après ces desseins n'ont donné que les compositions et rien du caractère véritable du peintre. » Cette appréciation est fort juste, mais ce furent les défauts mêmes de Nattier qui établirent sa réputation dans le monde, parce que le public est toujours sensible à la propreté, à la douceur de l'exécution, et qu'il les prend volontiers, comme M. Mansart, pour le *beau fini*. Louis XIV en jugeait à peu près de même, et Nattier ayant eu l'occasion de lui présenter un dessin d'après le grand portrait en pied peint par Rigaud, le roi lui adressa majestueusement ce compliment banal : « Monsieur, continuez à travailler ainsi et vous deviendrez un grand homme. »

Nattier ne devint pas précisément un grand homme, mais il devint le premier peintre des jolies femmes. S'il maniait le crayon avec un peu de fadeur et de froideur, il maniait le pinceau avec beaucoup de souplesse et de grâce. L'accord de ses couleurs était si merveilleux, si caressant pour l'œil, qu'elles produisaient l'effet de ces tapis dont le temps a tempéré l'éclat et, pour ainsi dire, fané l'harmonie. Cependant Nattier attaquait avec franchise tous les tons que lui montraient les costumes d'alors : le ponceau ou le gros vert des rubans, les mantes en taffetas violet, les velours écarlates, les soies bleues, les satins maïs ou blancs. Mais il était si heureux dans le mariage de ses tons, il en combinait si bien les valeurs, que son coloris en était comme bémolisé et son clair-obscur attiédi. Chez lui, du reste, le vêtement, qui a une si grande importance dans les portraits de femmes, était souvent de pure fantaisie. Tantôt ses modèles deviennent des allégories, et c'est ainsi, par exemple, qu'il peignit les filles de Louis XV en déesses des quatre éléments, et qu'il représenta le *Point du jour* et le *Silence* sous les figures des deux célèbres nièces de la duchesse de Mazarin, Madame de Châteauroux et Madame de Flavacourt. Tantôt c'est la mythologie qui s'en mêle, et Nattier nous exhibe alors la garde-robe d'un costumier de l'Olympe. Il faut voir à Versailles tous ces ravissants portraits de Nattier, qui ont le privilége de demeurer historiques en dépit de leurs fantastiques accoutrements.

Ici, c'est Louise-Élisabeth de France en costume de chasse, le chapeau lampion sur la tête, enveloppée d'une houppelande largement galonnée d'or; là, sous la forme d'Hébé, c'est Louise-Henriette de Bourbon, cette fille du prince Armand de Conty, qui mourut si jeune et qui fut si charmante. Elle est vêtue, comme la Belle du conte de *Peau-d'Ane*, d'une robe couleur de soleil dont le corsage droit emprisonne une taille de roseau; ses cheveux sont légèrement poudrés et retenus à peine par un nœud de perles; elle verse dans une coupe de cristal l'ambroisie pour un Jupiter invisible dont l'aigle inquiet la surveille. Plus loin, nous la

retrouvons couchée au bord d'un ruisseau et tressant une couronne de fleurs, de fleurs qui sont au moins aussi bien touchées que celles de Baptiste. Le soleil effleure avec respect sa gorge naissante; le paysage est désert; elle seule occupe et enchante le regard; mais, de la manière dont l'habille son désabillé mythologique, on se demande si l'image représente une réalité ou un rêve, si elle a été vue sur les tièdes coteaux de l'Olympe ou sur les tapis de Trianon.

Vers 1713, la jalouse confrérie de Saint-Luc menaçant d'interdire à Nattier l'exercice de son art, il s'était fait agréer de l'Académie sur la présentation de son parrain Jouvenet. Son morceau de réception était l'histoire de Persée pétrifiant Phinée et ses compagnons avec la tête de Méduse; mais il revint bien vite au



LOUISE HENRIETTE DE BOURBON CONTI.

portrait qui était fort de son goût, parce qu'il y faisait merveille et que la fréquentation du beau monde plaisait infiniment à son esprit délicat et poli. Il commençait à s'enrichir, quand vint la ruine du système de Law. Nattier, qui avait joué comme Gillot, comme tant d'autres, vit sombrer sa fortune, endommagée déjà par un procès de famille, et, pour comble, il épousa une jeune femme charmante dont le père, ancien mousquetaire du roi, tenait un grand état de maison et cachait, sous un luxe d'emprunt, une détresse également causée par les spéculations de la rue Quincampoix. Law avait acheté les dessins de la galerie de Rubens, dont les belles gravures avaient paru en 1710, et il avait payé ces dessins à Nattier en monnaie du Mississipi. Le fils de l'illustre financier les emporta comme épaves dans la débâcle du système; mais on les vit reparaître en 1768, à la vente du cabinet Gaignat.

Depuis ce jour, Nattier vécut dans une gêne constante, et, poursuivi par une sorte de fatalité, il ne put jamais refaire sa fortune. Il peignit pourtant de grands personnages, tels que les princes et les princesses de

la maison de Lorraine, le maréchal de Saxe, la princesse de Lambèse en Minerve, armant son frère, le comte de Brionne; mais il était dans sa destinée d'être mal payé et souvent de ne l'être pas du tout. Le chevalier d'Orléans, grand prieur de France, s'étant intéressé à lui, lui avait donné un logement au Temple pour lui faire achever la galerie de son hôtel que Raoux avait commencé de peindre. Nattier n'avait reçu que des à-compte insignifiants, lorsque le prieur vint à mourir, et le malheureux Nattier, par un légitime orgueil, dut racheter ses propres peintures à l'ordre de Malte qui les voulait vendre à vil prix.

Une infortune à peu près semblable lui advint avec Pierre le Grand pour lequel il fit le portrait de l'impératrice Catherine, un de ses chefs-d'œuvre, sur l'invitation de M. Lefort, ministre de Pierre le Grand. Nattier était allé à Amsterdam se présenter au czar, qui lui avait fait exécuter sous ses yeux une composition de la bataille de Pultawa et le portrait de ses courtisans. Désirant avoir celui de Catherine qui était à la Haye, Pierre lui envoya Nattier. A peine l'artiste eut-il peint la tête de l'impératrice, que celle-ci, émerveillée, voulut que Nattier partît pour Paris, où le czar venait de se rendre, et lui allât montrer ce commencement de portrait. La toile arriva un jour que le czar devait souper chez M. le duc d'Antin; il en fut tellement ravi qu'il l'envoya chez le duc, avec prière de placer le portrait inachevé de l'impératrice sous un dais, dans la salle du festin. Eh bien, le croirait-on? Nattier ne put jamais terminer cet ouvrage; il n'en fut même jamais payé, et cela parce qu'il refusa de partir pour la Russie, sur la proposition que lui en fit le grand maréchal de la cour, le comte Alsouffiow. Le czar, furieux, retira des mains de Boit, le peintre sur émail, le portrait de Catherine dont les copies étaient commencées, et Nattier ne reçut pas l'argent qui lui était dû!

Ce peintre aimable qui avait fait les beaux jours de la cour de Sceaux, qui en avait ordonné les fêtes et avait dessiné les insignes de l'*ordre de la Mouche à miel*, ce Nattier qui avait eu pour lui la mode et les jolies femmes, et que Gresset appela *l'élève des Grâces et le peintre de la beauté*, il fut la victime d'une de ces réactions qu'amènent les caprices du monde. Pauvre, il dut implorer, en 1754, la pension du roi laissée vacante par la mort de Cazes. Délaissé par ses adorables modèles, il fut réduit à dessiner des compositions historiques ou allégoriques dont il puisait les sujets dans ses lectures, et entre autres dans *le Paradis perdu* de Milton. Enfin, devenu hydropique, il tomba en enfance et mourut le 7 septembre 1766. Il avait eu quatre enfants: un fils qui fut pensionnaire du roi et se noya à Rome en se baignant dans le Tibre, et trois filles dont l'aînée épousa le peintre Tocqué, et la plus jeune fut mariée à Challe, si connu par ses *compositions badines*, style du temps.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

On trouve dans les *Mémoires inédits des artistes français* une intéressante notice sur Nattier, écrite par sa fille, madame Tocqué. Il existe aussi une étude consciencieuse sur ce peintre dans la *Mosaïque* de M. Hédouin père.

Le MUSÉE DU LOUVRE ne renferme qu'un seul tableau de Nattier, le portrait d'une jeune femme en *Madeleine;* mais il s'en trouve un assez grand nombre au MUSÉE DE VERSAILLES, entre autres Marie Leckzinska, les quatre filles de Louis XV sous la figure des quatre éléments, la duchesse du Maine, le duc de Bourgogne enfant.

Nous connaissons de ravissants portraits de Nattier, à Paris, chez M. Lacaze, et, à l'Institut, dans le cabinet de M. Halévy, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts.

MUSÉE DE TOURS. *Persée pétrifiant Phinée.*

VENTE COMTESSE DE VERRUE, 1737. Un tableau représentant une *Danaé*. 122 liv. 10 sous.

VENTE D*** (NATTIER), 1783. (Voyez ce que nous en avons dit dans le *Trésor de la curiosité.*) Un portrait de la reine, dessin dans sa bordure, 72 liv. Quatre dessins de dames de France sous les attributs des éléments, 73 liv. Mesdames Adélaïde et Henriette, dessins aux deux crayons, bordures dorées, 160 liv. Deux portraits peints en buste de Madame de Châteauroux, bordure dorée, 72 liv.

VENTE MONTMORENCY-LAVAL, 1784. *Mesdames Adélaïde et Henriette,* l'une en Diane, l'autre en Flore, deux dessins terminés, 50 liv. Portrait de la feue reine, même genre, 40 liv.

VENTE LEGRAND, 1828. *Madame de Pompadour, les mains dans un manchon.* (Le prix manque.)

M. Edmond Hédouin a gravé un portrait de Mademoiselle Camargo, peint par Nattier, et appartenant à M. Hédouin père.

IMP. BÉNARD ET Cie, 2, RUE LAMARTINE.



École Française. *Chasse, Animaux.*

JEAN-BAPTISTE OUDRY

NÉ EN 1686 – MORT EN 1755



On trouve en tête de l'édition des *Fables de La Fontaine*, illustrées par Oudry, un magnifique portrait de ce maître, gravé par Tardieu, d'après Largillière. Au premier regard jeté sur cette admirable gravure, on est charmé de l'air à la fois bienveillant, spirituel et reposé, de la physionomie vraiment française qu'elle représente. Ce visage, un peu trop replet, où l'imagination et la finesse se mêlent à une douce bonhomie, décèle une âme sans orages, une probité sans rudesse, un génie facile et sans profondeur.

La paisible histoire d'Oudry est écrite dans ce portrait, qui est de ceux dont on peut affirmer la ressemblance sans avoir jamais vu le modèle. On chercherait vainement, en effet, dans cette existence de plus de soixante ans, les agitations et les luttes qui sont le prix de tant de renommées. Il est peu d'artistes qui n'aient eu à vaincre ou les angoisses de la misère, ou les préjugés d'une famille, ou les défaillances secrètes de leur propre génie. Oudry ne connut aucune de ces douleurs. Fils d'un marchand de tableaux, il vécut dès son enfance au milieu des peintures sans cesse renouvelées, et les maîtres qui faisaient la fortune du père commencèrent l'éducation du fils.

Jean-Baptiste laissa voir un goût précoce pour le dessin. Oudry le père, qui était membre de

l'Académie de dessin, avait été peintre avant que d'être marchand; il put donner à son fils les premières leçons, mais il le plaça bientôt chez de Serre, peintre des galeries du roi à Marseille, qui le voulut emmener dans cette ville.

Oudry n'était pas prédestiné aux conceptions vastes, aux tableaux héroïques. Mais il était bon observateur de la nature, la voyait d'un coup d'œil prompt, et la dessinait juste. Il avait précisément les qualités d'un peintre de portraits : je ne parle pas de ces portraits de haut style qui, par la grandeur du caractère et la noblesse des souvenirs qu'ils réveillent, s'élèvent aux proportions d'un tableau d'histoire, comme ceux de Titien, de Van Dyck ou même de Lawrence; je parle du portrait plus familier, de celui qui, pour l'original, est un miroir, pour ses amis une ressemblance heureuse, et pour les amateurs une bonne étude. L'élève de de Serre revint par instinct à Paris, avec l'intention d'entrer chez un maître de son choix, Nicolas de Largillière. Un peintre celui-là ! et quelle bonne fortune que d'être élevé à son école pour qui voulait apprendre à bien poser un modèle, à l'ajuster de draperies heureuses, à le peindre largement, d'un pinceau léger, par touches fraîches et sans fatiguer la couleur! Aussi l'élève arriva-t-il à une telle réputation, que Pierre le Grand, venu à Paris en 1717, voulut avoir son portrait de la main d'Oudry, et il en fut enchanté au point de vouloir enlever l'artiste et l'emmener à Saint-Pétersbourg, comme il avait fait en Hollande, à l'égard du charpentier de Saardam. Pour échapper à la volonté du czar, le peintre, qui ne voulait pas quitter sa patrie, dut choisir une retraite cachée à tous les regards[1].

Du reste, Largillière, qui n'était pas seulement un peintre de portraits, s'était fait un plaisir d'enseigner à son élève les principes qu'il avait puisés lui-même dans l'étude de la nature et dans celle des Flamands. Il lui avait fait part de ses observations sur la perspective aérienne et le clair-obscur, et particulièrement sur la couleur. Oudry s'en souvint toute sa vie, et il faut l'entendre raconter lui-même ses conversations avec Largillière.

Un matin, le maître lui dit qu'il fallait peindre des fleurs, et comme Oudry était allé chercher des bouquets de couleurs variées, Largillière renvoya l'élève au jardin pour y choisir des fleurs toutes blanches. Il les posa lui-même sur un fond clair qui, du côté de l'ombre, les détachait vigoureusement, et du côté du jour, les faisait encore distinguer par des demi-teintes assez légères. Le maître, ayant ensuite comparé le blanc de la palette avec le clair de ces fleurs, qui était moins éclatant, fit voir que dans cette touffe de fleurs blanches, les clairs qui devaient être touchés d'un blanc pur étaient en fort petite quantité, eu égard à la somme des demi-teintes; c'était là précisément ce qui formait la rondeur du bouquet, et le savant peintre en tirait cette conclusion que, pour donner du relief au modèle, pour le faire tourner, il fallait de larges demi-teintes, beaucoup d'économie dans les lumières, et quelques touches de brun très-fortes au centre de l'ombre et aux endroits qui ne sont pas égayés par des reflets.

Le digne Largillière découvrait ainsi peu à peu à son élève les secrets de l'art. Le coloris surtout était l'objet de ses entretiens; et c'était par des exemples saisissants qu'il enseignait tantôt à trouver le ton local, tantôt à le modifier, suivant la valeur relative que lui assignaient les couleurs environnantes. Voyez ce vase d'argent, disait-il un jour : il est certain que sa masse est blanche; mais comment déterminerez-vous le vrai ton qui lui est propre? c'est en le comparant, non pas aux contraires, mais aux semblables, puisqu'il s'agit d'une nuance. Si de ce vase d'argent vous approchez du linge, du papier, du satin, de la porcelaine, vous vous apercevrez sans peine que le blanc du vase ne ressemble ni au blanc de la porcelaine, ni au satin, ni au papier, ni au linge, et en voyant bien le ton qu'il n'a pas, vous connaîtrez sûrement le ton qu'il a. — Une autre fois, parlant de ces repoussoirs exagérés que rien n'autorise, surtout lorsque la scène se passe en pleine campagne, là où les masses ombrées ne sont produites que par le mouvement des nuages, il se moquait plaisamment de ce noir outré dans lequel se confondent les draperies, les chairs, les terrasses, tandis que les figures du second plan, tout à coup éclairées, ressemblaient à une troupe d'Européens à côté d'une troupe de Maures.

[1] D'Argenville, *Abrégé de la Vie des plus fameux Peintres*, tome IV, page 411.

Après cinq années d'étude dans l'atelier de Largillière, Oudry se fit remarquer par des portraits et quelques tableaux d'histoire. Il ignorait encore la spécialité de son talent, et marchait à tâtons vers la célébrité. Ses premières productions le firent nommer membre et professeur de l'Académie de Saint-Luc. Mais la grande peinture ne devait pas le retenir longtemps. Un jour qu'il avait peint un chasseur avec son chien, Largillière lui avait dit, en riant : « Va, tu ne seras jamais qu'un peintre de chiens. » Oudry crut voir dans ce mot son horoscope. Il se mit à étudier et à reproduire des animaux, et il le fit avec bonheur.

Cependant il n'avait pas encore renoncé complétement à la peinture d'histoire, et il fut agréé de l'Académie,



LE RENARD SURPRIS.

en 1717, sur un tableau de l'*Adoration des Mages*, peint pour le chapitre de Saint-Martin-des-Champs. Son tableau de réception représentait *l'Abondance.*

Il eût été difficile de retrouver ces premières œuvres d'Oudry, et il est permis de croire qu'elles n'étaient point de premier ordre, puisque la réputation que leur auteur s'est acquise dans un autre genre les a complétement éclipsées. C'est à titre de peintre d'animaux qu'Oudry est un maître. Il avait un nom déjà, lorsqu'il fut nommé professeur, pensionnaire du roi, avec un logement aux Tuileries. Le talent d'Oudry ne pouvait manquer de plaire à Louis XV, qui comptait la chasse parmi les premières préoccupations du gouvernement; il s'éprit d'une telle passion pour les œuvres de l'artiste, qu'il passait souvent de longues heures dans son atelier. On rapporte qu'il se plut à le regarder peindre plusieurs tableaux de chasse qui devaient être exécutés en tapisserie aux Gobelins, et que le roi destinait à sa chambre à coucher, dans le palais de Compiègne, et à la chambre du Conseil. Car ce monarque avait voulu que l'idée du plaisir lui fût

rappelée jusque dans la chambre où le poursuivait l'ennui de gouverner. On trouve une vive description de ces tableaux dans le *Mercûre de France* de 1738. Le roi y était représenté accompagné de ses courtisans, officiers et piqueurs, tantôt prenant ses bottes pour monter à cheval, tantôt assistant à un hallali dans les étangs de Saint-Jean-aux-Bois, tantôt enfin courant le cerf à Royal-Lieu. Cette dernière composition est fort animée. Sur le devant, on voit la meute bondir parmi les blés mêlés de bluets et de coquelicots. Plus loin une troupe de piqueurs passe sur un bac la rivière d'Oise. Le coche de Beaumont, plein de voyageurs, remonte la rivière, pendant que d'autres bateaux viennent tout exprès couper la monotonie des lignes de l'eau. La calèche du roi, attelée de quatre chevaux, et la vue de Compiègne, achèvent de remplir la composition.

Louis XV fut si satisfait de la bonne mine avec laquelle il figurait dans les tableaux d'Oudry, qu'il invita ce peintre aux grandes chasses de Fontainebleau. Cette fois la prompte observation de la nature saisie dans ses mouvements imprima un caractère plus frappant encore de vérité aux animaux pris sur le fait, et en voyant ses chiens reproduits si fidèlement *d'après le naturel*, comme on disait alors, le roi se plut à les reconnaître l'un après l'autre, et à les appeler tous par leur nom.

De la cour de France la renommée d'Oudry se répandit en Europe. Il vit les étrangers se disputer ses tableaux. Le roi de Danemark lui écrivit pour l'engager à se rendre à Copenhague; le prince de Mecklembourg fit construire une galerie tout exprès pour y recevoir des tableaux d'Oudry. Et ce n'est pas seulement par des tableaux de chasse et d'animaux que ce peintre s'était fait un nom. De son temps on admirait beaucoup ses paysages, et beaucoup d'amateurs lui en commandaient. Lafont de Saint-Yenne en témoigne hautement dans son opuscule sur le Salon de 1746[1], et il ajoute à l'opinion du public l'expression de son sentiment personnel. « Rien n'est plus heureux, dit-il, que le choix des sites, dans les paysages d'Oudry. La nature s'y montre parée de ses beautés naïves et rurales, mille fois plus enchanteresses que celles des palais des rois. On aperçoit, on sent presque une fraîcheur réelle sous l'épaisseur et la verdeur de ses groupes d'arbres, dont le feuillé est admirable, et dont il sait varier les formes, les touches et les tons avec un art infini. Ce frais se montre à la faveur de ses eaux si bien distribuées, les unes tranquilles, les autres en mouvement; son habile pinceau sait faire beauté de tout : ici un pont ruiné, là un moulin, plus loin des chaumières et des masures, ajoutent aux sites familiers un pittoresque enchanteur. »

Si tant de succès contribuèrent à la gloire et à la fortune du peintre, nous avons presque lieu de les regretter aujourd'hui, en songeant aux bonnes toiles qui durent alors se trouver ravies à la France. Ce maître, dont la fécondité est constatée dans toutes les biographies, ne compte au Louvre que sept ou huit tableaux de moyenne dimension. Le plus grand représente une *Chasse au loup*. La bête, assaillie de tous côtés, et menacée encore par un quatrième ennemi, qui forme l'arrière-garde, détourne la tête d'un air de frayeur et de rage impuissante. La tête du loup est un morceau remarquable. Le mouvement des chiens est saisissant de vérité. Ils sont peints, du reste, avec une rare habileté, et par des touches qui rendent jusqu'à la vérité de leurs pelages. On pourrait toutefois désirer qu'il n'y ait pas un peu plus de feu dans cette image d'une lutte sanglante. Le paysage, d'ailleurs, est agréablement rustique, et il achève, en fuyant, le tableau. Une forêt ravivée par quelques coups de soleil, et qui va mourir au loin dans la vapeur, nous rappelle les intentions, moins naïves, de nos grands paysagistes contemporains. Sa masse brune sert de fond au pelage des animaux, qui sont justement des chiens des Pyrénées au poil rebroussé sur l'épaule, et qu'Oudry avait étudiés dans le chenil du roi.

Oudry avait reproduit plus d'une fois ces combats de loups surpris par des chiens. Diderot nous apprend qu'au Salon de 1753, il exposa des dogues combattant contre trois loups et un cervier. « On a trouvé, ajoute Diderot, ce tableau trop uniforme; le paysage en est triste et dur. »

[1] *Réflexions sur quelques causes de l'etat present de la peinture en France, avec un examen approfondi des principaux ouvrages exposés au Louvre, le mois d'août* 1746. La Haye, 1747.

Quoiqu'il soit vrai de dire que les tableaux d'Oudry sont en général d'une couleur un peu froide, et que ses ciels manquent du charme et de l'éclat que l'on remarque au contraire dans ceux de Desportes, il est aisé de voir, par quelques-unes de ses peintures, qu'il pouvait échapper facilement à un tel défaut. Il a peint d'une bonne couleur dans un même tableau deux lévriers, l'un fauve et l'autre noir. Le premier est en saillie sur un fond brun de troncs d'arbres avec des plantes d'un vert foncé, tandis que le noir se détache



LE CHEVREUIL FORCÉ.

sur un ciel lumineux. Ces oppositions franches plaisent toujours à l'œil, et ce joli tableau est le digne pendant d'une autre toile qui représente deux fines levrettes, blanches et tachetées de jaune, au long museau aminci, à l'œil intelligent, délicats personnages dont le nom nous a été conservé par Oudry au bas du tableau : *Sylva* et *Mignonne*.

Oudry était un travailleur infatigable. Il appartenait à cette famille d'artistes consciencieux qui naquirent dans la première moitié du XVIIe siècle, et dont la vie était toute dévouée au culte de l'art. Non content de peindre assez pour pouvoir exposer à un seul Salon plus de quinze tableaux à la fois, comme il lui arriva

de le faire en 1753, Oudry allait presque tous les jours à la campagne crayonner sur place, et passait presque toutes ses soirées à tracer de nombreux dessins dont nous dirons quelques mots.

Passionné pour la nature, l'élève de Largillière fut un des premiers à réagir contre les types de convention qui déjà inondaient l'école française. C'était dans la réalité qu'il allait apprendre les mœurs, les habitudes, la physionomie des animaux. Il fit de fréquents voyages à Dieppe pour trouver le ton juste des poissons au moment où on venait de les pêcher. Il dessinait patiemment les hôtes du Jardin des Plantes, et à mesure que la collection royale s'enrichissait d'une nouvelle acquisition, d'un oiseau rare, ses cartons se grossissaient d'un dessin nouveau. Et tant d'études, dont lui-même profitait si bien, ne furent pas perdues pour les autres.

Oudry, par ses manières, son esprit et ses relations à la cour, était un des hommes influents de l'Académie; sa voix y était toujours écoutée, d'autant qu'il mettait beaucoup de grâce à tout ce qu'il disait. Dans la séance du 7 juin 1749, il lut à l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont Coypel était alors directeur, un mémoire qui avait pour titre : *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns avec les autres*[1]. Oudry, reportant à Largillière l'honneur de ces réflexions, expose, avec une simplicité

[1] Nous ferons sans doute plaisir à nos lecteurs en publiant ici ce précieux discours, un des rares morceaux échappés à la plume de nos maîtres. Il serait d'ailleurs impossible de donner autrement une idée de ce style aimable, même dans ses incorrections, de cette manière naïve où l'auteur arrive parfois, sans y songer, à la perfection du bien dire.

RÉFLEXIONS SUR LE COLORIS.

Je me flatte d'être assez connu de vous, Messieurs, pour n'avoir pas besoin de vous assurer que si j'entreprends ici de m'expliquer sur quelques-uns de nos principes, ce n'est point du tout dans la vue d'attaquer les sentiments d'aucuns de mes confrères qui pourroient voir les choses d'un autre œil que moi, et que c'est encore moins dans celle de vouloir leur faire la leçon. Vous savez que j'ai toujours respecté les lumières et les talents de nos habiles maîtres. Aussi puis-je dire avec franchise que lorsque je m'avisai de coucher par écrit les réflexions que je hasarde ici, je ne pensois pas à les faire jamais paroître devant vous : je songeois seulement à me les arranger dans l'esprit, et à les mettre ensemble pour l'instruction de mon fils; mais, depuis qu'on a si bien prouvé que chacun de nous doit contribuer, suivant son talent, à celle de nos jeunes élèves, que pour cela même vous faites entrer dans nos assemblées, j'ai cru qu'il falloit faire tout céder à cette considération......

Vous savez, Messieurs, quel homme c'étoit que M. de l'Argilière, et les admirables maximes qu'il s'étoit faites, par rapport aux grands effets et à la magie de notre art. Il me les a toujours communiquées avec un véritable amour de père; et c'est, je vous assure, avec le plus sensible plaisir que puisse sentir un honnête homme, aimant véritablement son art et la jeunesse, qui cherche tout de bon à s'y distinguer, que je les communique ici à mon tour. M. de l'Argilière m'a dit une infinité de fois que c'étoit à l'école de Flandres, où il avoit été élevé, qu'il étoit particulièrement redevable de ces belles maximes dont il savoit faire un si heureux usage; il m'a souvent témoigné la peine que lui causoit le peu de cas qu'il voyoit faire parmi nous des secours abondans que nous en pourrions tirer. Peut-être étoit-il un peu trop prévenu en faveur de cette mère-nourrice, qu'il n'a jamais cessé d'aimer tendrement..... Mais, quand même vous regarderiez comme des préjugés quelques-unes de ses opinions, j'espère que vous ne les jugerez pas indignes de votre attention, et que même ses erreurs, si vous lui en trouvez, vous paroîtront être les erreurs d'un grand artiste.

Où il l'a été bien véritablement, Messieurs, et de votre aveu à tous, avec une haute supériorité, c'est dans la partie de la couleur, du clair-obscur, de l'effet et de l'harmonie. Les idées qu'il avoit là-dessus étoient infiniment belles et fort claires quand il les expliquoit, comme il faisoit, avec beaucoup de bonté et de douceur.

...J'avertis que je mêlerai souvent mes idées propres à celles de mon maître; j'aurois peine à les séparer, et depuis trop longtemps elles ont fait si bien corps ensemble, que cela me seroit presque impossible. D'ailleurs, quarante années d'un travail assidu n'ont pu manquer de me donner quelques connoissances nouvelles, dont je ne veux pas être plus avare envers nos jeunes gens que de celles que je tiens d'autrui. Aimant mon talent comme je l'aime, je voudrois faire en sorte que le peu que je sais, ils le sussent aussi bien que moi. Car je ne connois rien de si bas dans un art comme le nôtre, que d'avoir de petits secrets, et de ne pas faire pour ceux qui doivent nous succéder ce que l'on a fait pour nous. Comme je l'ai déjà dit, je ne prétends parler en tout ceci qu'à notre jeunesse; et pour ôter toute équivoque là-dessus, je vous prie de trouver bon que je lui adresse la parole en droiture...

Le coloris est une des parties les plus considérables de la peinture. C'est celle qui la caractérise, qui la distingue de la sculpture; c'est dans la couleur que consiste le charme et le brillant de nos ouvrages. Vous êtes assez avancés pour savoir tout cela. Vous savez encore que dans le coloris on regarde deux choses : la couleur locale et le clair-obscur; que la couleur locale n'est autre chose que celle qui est naturelle à chaque objet, et que le clair-obscur est l'art de distribuer les clairs et les ombres

et un naturel charmants, tout ce que son maître lui avait enseigné touchant le dessin et le clair-obscur, et particulièrement sur le rapport des tons, la variété infinie que leur donne la dégradation de la lumière, et aussi la couleur. Par le côté littéraire, ce morceau appartient au XVIIe siècle plutôt qu'au XVIIIe, et je suis tenté de croire, sur ce seul témoignage, faute de détails intimes sur la vie d'Oudry, que ce peintre ne



LE RAT ET L'ÉLÉPHANT

ressembla point par ses mœurs au temps où le hasard l'avait fait naître. Son discours, du reste, est mieux qu'une œuvre de littérature accomplie, c'est un exemple admirable de modestie et de pieuse vénération. Le disciple, tout ému de piété filiale, s'efface à chaque instant pour laisser la parole à son maître.

avec cette intelligence qui fait qu'un tableau produit de l'effet. Mais ce n'est point assez d'en avoir une idée générale ; le grand point est de savoir comment s'y prendre pour appliquer cette couleur locale, et pour acquérir cette intelligence qui la met en valeur par comparaison à une autre.

C'est là, à mon sens, l'infini de notre art, et sur lequel nous avons beaucoup moins de principes que sur les autres parties.

Le principe sur lequel Oudry insiste le plus dans son mémoire, c'est que tout le tableau doit se régler sur le fond, et qu'avant de composer et de peindre des groupes de figures et de les colorer, il faut savoir sur

Je dis principes fondés sur le naturel; car de ceux fondés sur les ouvrages des anciens maîtres, nous n'en manquons pas. Nous avons assez d'écrivains qui nous ont parlé là-dessus; mais ce qu'ils ont dit est-il toujours bien solide? ou, s'il est solide, faisons-nous bien tout ce qu'il faut pour en tirer le fruit que les bons préceptes doivent produire? Voilà ma première difficulté.

Que faites-vous? Pleins de la juste admiration qu'on vous a inspirée pour les maîtres que nous regardons comme les premiers coloristes, vous vous mettez à les copier. Mais comment les copiez-vous? Purement et simplement et presque sans aucune réflexion, mettant du blanc où vous voyez du blanc, du rouge où vous voyez du rouge, et ainsi du reste. En sorte qu'au lieu de vous faire une juste idée de la couleur de ce maître, vous ne faites qu'en prendre l'échantillon. Que faudroit-il donc faire pour s'y prendre mieux? Il faudroit, en copiant un beau tableau, demander à votre maître les raisons qu'a pu avoir l'auteur de ce tableau pour colorer telle ou telle partie de telle ou telle façon. Par là, vous apprendrez à connoître, par raisonnement, ce que vous cherchez par routine, et ce qu'elle ne peut vous donner. A chaque auteur différent que vous copieriez, vous obtiendriez de votre maître une instruction raisonnée nouvelle et de nouveaux principes qui vous entreroient dans l'esprit, et qui vous garantiroient de cette prévention qu'on prend quelquefois pour toute la vie, en se passionnant pour un auteur, et en laissant là tous les autres, ce qui cause presque toujours la perte d'un jeune homme qui auroit pu réussir.

En évitant ce danger, voici ce qui arriveroit encore. En copiant, par exemple, un Titien, vous seriez enchantés des beaux tons que vous y trouveriez, et du beau jeu de ces tons par rapport à l'effet général. Mais votre maître vous diroit: « Prenez donc « garde! n'allez pas croire que ces tons auroient la même valeur s'ils étoient placés ailleurs. Ils appartiennent à cette composition « par telle ou telle raison. Et voilà le grand mérite de cet auteur. Le moindre déplacement que l'on feroit de cette couleur-là, la « rendroit fausse et choquante. » La force de ce raisonnement vous frapperoit, et il vous doit frapper dès à présent. Car ne sentez-vous pas que la peinture seroit quelque chose de bien borné, s'il ne falloit qu'un assortiment de teintes d'après le Titien, pour colorer aussi bien que lui?

J'aimerois fort encore que pour rendre cette étude plus utile, vous y mêlassiez l'étude d'après nature. Oui, je voudrois, dès qu'un jeune homme commence à peindre, ayant un bon fonds de dessin, et qu'il connoît passablement la couleur, qu'au sortir de copier un Titien, il prît le naturel, pour faire, d'après, un tableau dans la même intention. Cela le mèneroit à chercher dans la nature les principes que ce grand maître a suivis pour la rendre si finement. Pensez-vous que celui qui parviendroit à saisir cette liaison ne pourroit pas être regardé comme étant dans le bon chemin? Quand je dis un Titien, je dis aussi un Paul Véronèse, un Giorgien, un Rubens, un Rembrandt, un Van Dyck, tout maître, en un mot, qu'on estime pour la couleur.

Vous ne sauriez croire combien vous iriez vite en prenant ce chemin-là, et combien vous auriez d'avantage sur d'autres, même à talents égaux, en peignant tout d'après nature dans cet esprit, c'est-à-dire par rapport à la couleur. Faites-en l'expérience, et je suis sûr que vous me saurez gré de l'avis. En voici un autre:

La première attention que vous devez avoir, en vous servant du naturel dans cette vue, est de vous mettre en état de bien juger de la valeur qu'il doit avoir sur le fond que vous lui avez destiné dans ce tableau. Cela est tout à fait de conséquence, et je vais tâcher de vous le prouver.

Tout objet tient toujours sa masse sur son fond; et quand vous le peignez sur un fond privé de lumière, par conséquent d'une couleur foncée, il doit tenir sa masse. Si c'est un fond clair, il tient sa masse colorée, pour ne pas dire brune. Lors donc qu'en peignant d'après le naturel, vous voyez votre objet sur un fond privé de lumière, et qu'ensuite dans votre tableau, vous lui donnez un fond clair, il est inévitable que la plupart des parties doivent percer avec ce fond; ce qui arrivera également, si l'objet que vous avez vu dans le naturel, sur un fond clair, occupe dans votre tableau un fond privé de lumière. Or, vous devez savoir que rien ne fait plus de tort que cela à l'effet d'un tableau. Sur quoi, j'ai encore à vous observer que ce n'est pas seulement la même couleur du fond que vous avez qui perce avec vous, mais aussi toute autre couleur qui seroit du même ton. Ce que je vous dis, c'est afin que vous vous mettiez en garde sur l'un et l'autre de ces défauts.

Le moyen de les éviter est si simple, qu'il est étonnant de le voir aussi négligé. Il consiste à se régler sur le fond que l'on veut faire dans son tableau, et de placer le naturel sur un fond pareil avant de peindre d'après, et vous savez comment cela se peut faire? c'est en mettant derrière cet objet une toile du même ton que celui qu'on se propose de donner à son fond. Je demanderois même, pour plus de justesse dans cette étude, qu'on couchât sur cette toile une même teinte à peu près que celle du fond; que si j'avois une figure à mettre en opposition sur un ciel bleu-clair, ma toile en eût la couleur; si, sur une architecture piquée de lumière, que cette toile fût couleur de pierre; si, sur un paysage, sur un lambris, sur quelque chose de plus sourd, qu'elle fût chargée d'une couleur approchante de celle qui, dans mon tableau, doit faire fond à mon objet: je voudrois encore qu'on eût l'attention, lorsqu'il s'agit d'un fond piqué de clair, de tourner la toile de façon qu'elle soit frappée du jour, comme dans les sombres il faudrait faire le contraire. Les bons maîtres de l'école flamande n'ont guère manqué à prendre toutes ces précautions-là. Ils en ont tiré cet avantage de voir sûrement ce que les couleurs font les unes contre les autres, et d'en sentir bien la valeur, ce qui ne se peut connoître que par comparaison, d'autant qu'il n'y a point de discours, ni d'indication de dose, qui vous puisse

quel fond on les mettra, et les étudier d'après nature, en passant derrière le modèle une toile du même ton que celui qu'on destine au fond. « Que si j'avais, dit-il, une figure à mettre en opposition sur un ciel bleu-clair, je demanderais que ma toile (de fond) en eût la couleur; si, sur une architecture éclairée, que cette toile fût couleur de pierre; si, sur un paysage, sur un lambris, sur quelque chose de plus sourd, qu'elle fût chargée d'une couleur approchante. »

En effet, le fond en peinture est la base qui doit tout régler. C'est comme le ton dans lequel on doit chanter. Une pratique que M. de Largillière trouvait défectueuse, c'était celle des maîtres qui posent toujours devant



LE LOUP AUX ABOIS

eux à la même distance les modèles qu'ils veulent placer sur la toile à divers plans. Une fois les figures transportées sur la toile, le maître les colorait par estime suivant la dégradation qu'il entendait donner au tableau. Mais que de mécomptes dans cette pure appréciation de l'esprit! que d'erreurs dans ces réminiscences! Si la figure des plans éloignés était trop ardente de coloris ou trop effacée, on se contentait

désigner avec précision une teinte de quelque espèce qu'elle soit. C'est l'étude seule sur la nature qui conduit de l'une à l'autre, toujours par comparaison et jamais autrement.

Pour vous mieux inculquer ces principes, je me vais servir d'un exemple : je suppose que vous vouliez peindre sur une toile un vase d'argent. L'idée générale qu'on se fait de la couleur de l'argent est qu'elle est blanche; mais, pour rendre ce métal dans son vrai, il faut déterminer d'une manière juste l'espèce de blanc qui lui est propre et particulier. Et comment déterminer cela? Le

* *

de l'éteindre par un glacis très-légèrement bleu, ou de la réveiller par quelques touches plus précises. Mais ces tons fournis par la pensée étaient loin de valoir ces couleurs fuyantes, douces, rompues et *participantes de l'air*, suivant l'expression du mémoire, couleurs affaiblies qui ne se peuvent décrire ; et, quant à la touche, il n'était pas possible de lui donner *par estime* ce vague et ce flou que produit la présence de l'air.

A ce discours élégant, substantiel et coloré, M. Coypel fit une réponse courte et d'une politesse exquise, qui fut couchée sur le registre des délibérations.

voici : c'est en mettant auprès de votre vase d'argent plusieurs objets d'autres blancs, comme linge, papier, satin, porcelaine. Ces différens blancs vous feront évaluer le ton précis du blanc qu'il vous faut pour rendre votre vase d'argent ; car vous connoîtrez par la comparaison, que les teintes de l'un de ces objets blancs ne seront jamais celles des autres, et vous éviterez les fausses teintes, que, sans elle, vous courrez grand risque d'employer.....

Je me souviens là-dessus d'un fait qui m'arriva avec cet homme habile, l'exemple des maîtres, comme des honnêtes gens. Vous ne serez pas fâchés peut-être que je vous en fasse part. Il me dit un matin qu'il falloit quelquefois peindre des fleurs. J'en fus chercher aussitôt, et je crus faire des merveilles que d'en apporter de toutes les couleurs. Quand il les vit, il me dit : « C'est pour « vous former dans la couleur que je vous ai proposé cette étude-là. Mais croyez-vous que ce choix que vous venez de faire soit « bien propre pour remplir cet objet? Allez, continua-t-il, chercher un paquet de fleurs qui soient toutes blanches. » J'obéis sur-le-champ. Lorsque je les eus exposées devant moi, il vint se mettre à ma place ; il les exposa sur un clair, et commença par me faire remarquer que du côté de l'ombre elles étaient très-brunes sur ce fond, et que du côté du jour, elles se détachoient dessus en demi-teintes, pour la plus grande partie assez claires. Ensuite il approcha du clair de ces fleurs, qui étoit très-blanc, le blanc de ma palette, lequel il me fit connoître être encore plus blanc. Il me fit voir en même temps que dans cette touffe de fleurs blanches, les clairs qui demandoient à être touchés de blanc pur n'étoient pas en grande quantité, par comparaison aux endroits qui étoient en demi-teinte, et que même il y avoit très-peu de ces premiers ; il me fit concevoir que c'étoit cela qui formoit la rondeur du bouquet, et que c'étoit sur ce principe que rouloit celle de tout autre objet auquel on veut donner cette apparence de relief ; c'est-à-dire qu'on ne produit cet effet que par de larges demi-teintes, et jamais en étendant les premiers clairs. Après cela, il me fit sentir les touches de brun très-fort qu'on voyoit dans le centre de l'ombre, et les endroits où elles se trouvent privées de reflets « Peu de nos peintres, me dit-il, ont osé rendre l'effet que vous voyez là, quoique la nature le leur montre à chaque « instant. Souvenez-vous, ajouta-t-il, que c'est une des grandes clefs de la magie du clair-obscur. Souvenez-vous encore de « les charger de couleur pour faire briller votre objet, et posez enfin comme une règle générale que tout ce que vous pouvez « faire par cet artifice vaut bien mieux que de chercher à le faire par l'épaisseur de la couleur, parce qu'étant appliquée sur une « superficie plate, elle ne sauroit aider à votre effet, et ne peut que lui faire tort, excepté dans certains cas qui sont rares. »

M'ayant ainsi endoctriné sur tout ce que j'avois à faire, il me fit mettre sur la table où étoit mon bouquet deux ou trois autres objets blancs, pour me régler pour la justesse de la couleur, et me laissa.

A l'instant même je me mis à exécuter de mon mieux ces instructions, dont j'avois la tête remplie, et qui, je vous l'avoue, me transportoient. Je fus surpris moi-même, après avoir achevé mon tableau, de voir l'effet qu'il faisoit. Toutes mes fleurs paroissoient très-blanches, quoique le blanc pur y fût employé en peu d'endroits, et qu'elles fussent pour la plupart rendues par de grandes et larges demi-teintes. Mon bouquet, dans tout son pourtour, tenoit sa masse colorée sur son fond, pour ne pas dire brune, et les coups de vigueur dont je l'avois souvent frappé dans les ombres lui donnoient une force étonnante.....

Outre ces principes d'opposition et de comparaison, dont je vous ai parlé, et qui ne peuvent s'appliquer qu'au nombre borné d'objets que dans le naturel on peut voir ensemble et sur un même plan, nous avons encore à examiner les règles qu'on peut observer pour mettre en opposition, et pour comparer par rapport à la couleur et à d'autres détails, les objets qu'on place sur des plans différents. Mon maître pensoit qu'il y avoit encore sur ce point des pratiques erronées. La première qu'il regardoit comme telle, étoit l'usage où étoient plusieurs maîtres de son temps, d'arrêter leurs compositions, sans trop s'embarrasser d'arrêter, dans un certain détail, la distribution de leurs lumières. Cela faisoit qu'ils cherchoient ensuite leurs oppositions comme à tâtons en portant leur sujet sur leur toile, c'est-à-dire qu'ils plaçoient leurs objets à mesure, et sur un fond qui leur étoit encore inconnu.

Tout au plus, ils prenoient leur parti sur les masses générales, se réservant de se décider, en travaillant, sur les oppositions particulières. Une grande masse brune sur le devant pour servir de repoussoir, une masse claire sur le second plan ; un fond grisâtre sur le troisième faisoient l'affaire. Le reste, encore une fois, s'arrangeoit après. Et mon maître me disoit : « Quoique « la lumière ne marche qu'après le trait ou le dessin, il est impossible de bien composer sans avoir prévu l'effet qu'elle doit « faire sur chaque figure, ou autre objet qu'on trace et dispose en composant, et sans avoir retourné dans son idée ces figures « ou objets, ou les avoir considérés dans la nature, pour recevoir ceux ou celles qui doivent recevoir la lumière, ou qui en doivent « être privés.

« Quand on s'accoutume à bien observer la nature dans cet esprit, notre imagination se meuble de mille et mille effets qu'on « ne devineroit jamais, et qui se présentent à nous au besoin. Nous les mettons en œuvre en composant ; bien entendu que nous

A quelque temps de là, on remarquait au Salon un tableau qui était l'application des principes de Largillière, et comme un exemple joint à des leçons si éloquemment présentées. Diderot en parle en ces termes : « Un tableau que M. Oudry a fait en conséquence d'un mémoire qu'il a lu à l'Académie, représente sur un fond blanc cinq ou six objets blancs, et chacun d'un blanc différent; comme un canard blanc, une serviette damassée, une jatte de porcelaine blanche avec de la crème fouettée, une bougie avec son chandelier d'argent, et en haut du papier attaché. Ce tableau doit paraître d'un grand prix aux yeux des connaisseurs. »



LE HÉRON.

La passion de Jean-Baptiste Oudry pour les animaux lui apprit à admirer La Fontaine, et lui inspira l'idée d'illustrer, comme nous disons aujourd'hui, les apologues de l'adorable conteur. Dans ses studieux loisirs, il

« devons les épurer après, par une étude plus particulière, faite sur le naturel. Ceux qui se contentent de suivre les routines « triviales dont je viens de parler donnent dans le faux à chaque pas, ou s'ils n'y donnent pas, c'est par pur hasard, et autant « que cette routine, qu'ils suivent en aveugles, ne s'éloigne pas des vrais principes.

« Par exemple, continua-t-il, rien n'est plus faux que cette masse noire dont ils chargent l'un après l'autre le devant de leurs « compositions, parce qu'il n'y a rien de plus contraire à l'effet de la nature.

« Jamais elle ne vous offre rien de noir que ce qui est non-seulement privé de la lumière en général, mais qui est assez enfoncé « pour être absolument privé de reflets. Aussi, quand une fois les sectateurs du système des repoussoirs ont déterminé cette « masse noire pour faire valoir le reste de leur besogne, ils commencent par renoncer à la vérité de la nature, et font toute cette « masse de la même couleur : chairs, draperies, terrasses, bref, tout ce qui s'y rencontre. Ensuite ils peignent leurs figures du

composa plus de cent cinquante dessins qui furent gravés sous la direction de Cochin, et font l'ornement de la célèbre édition publiée, en 1755, par M. de Montevault. L'imagination d'Oudry, la connaissance approfondie qu'il avait acquise de la structure et de la physionomie des animaux éclatent dans cet ouvrage deux fois précieux. On y apprécie la variété des fonds, ornés de jolis paysages; on aime à y voir les premiers plans pittoresquement occupés par de larges plantes; on y admire l'attitude des animaux dont la physionomie traduit souvent à merveille les profondes ou spirituelles allusions du fabuliste. Avant Carle Vernet, avant Grandville, par qui, du reste, il a été bien surpassé, Oudry a su donner à ses bêtes l'expression des passions humaines, et ce n'est pas sans raison que l'éditeur de ses dessins l'appelle dans la préface : le La Fontaine de la peinture.

Toutes ces gravures ne sont pas cependant également belles. Quelques-unes, où le sujet de la fable oblige l'auteur de reproduire des personnages humains, sont loin de valoir celles où les animaux seuls remplissent la scène. Il est même permis de croire que plusieurs de ces dessins n'appartiennent pas à Oudry. Voici, du reste, le texte même de la préface, où l'éditeur des *Fables* avoue que les dessins d'Oudry ont été retouchés par Cochin : « M. Cochin, de l'Académie royale de peinture et de sculpture, s'est chargé de graver et de faire graver sous ses yeux ces dessins. Pour en venir à bout, il a fallu qu'il en fît de nouveaux d'après les originaux de M. Oudry, dans lesquels on peut discerner distinctement cette précision de contours à laquelle les peintres ne s'assujettissent jamais dans leurs compositions, et qui est cependant indispensable à la perfection des gravures. » Curieuse confidence! Toutefois, il n'est pas douteux que les expressions que nous venons de citer n'aient un caractère trop général, et à la manière dont la plupart des sujets sont traités, il est sensible que ceux qui crurent corriger Oudry ne parvinrent qu'à le reproduire imparfaitement.

Il ne se borna pas, du reste, à dessiner les sujets qui lui étaient fournis par les fables de La Fontaine. Il peignit six de ces fables pour les appartements du Dauphin et de la Dauphine. Le Louvre en possède plus d'un, et ce sont de petits chefs-d'œuvre, entre autres *les Deux Chèvres*.

Deux chèvres donc s'émancipant,
Toutes deux ayant patte blanche,
Quittèrent les bas prés, chacune de sa part :
L'une vers l'autre allait pour quelque bon hasard.
Un ruisseau se rencontre, et pour pont une planche.

Le moment où nos deux aventurières se rencontrent *nez à nez* sur ce pont est le moment que le peintre a choisi. La scrupuleuse fidélité avec laquelle le dessinateur a servi le fabuliste, la naïveté de ce tableau, en font tout le charme. Les amazones se heurtent résolûment comme deux chevaliers dans un tournoi, et tout le piquant de leur attitude est dans la vérité même. Le paysage représente des saules largement peints, qui se détachent sur un ciel couchant d'une belle couleur. Les premiers plans sont plongés dans la demi-teinte. On sent qu'à cette heure mystérieuse la campagne est déserte : ce combat mémorable n'aura pour témoin que les ondes du ruisseau où vont tomber les deux descendantes de la chèvre Amalthée, qui avait eu l'insigne honneur de nourrir Jupiter.

Diderot parle en ces termes d'un autre composition ici gravée : « Un tableau qui a réuni tous « les suffrages, et qu'on peut nommer le premier tableau du Salon, en ce qu'il est sans défaut, c'est *une*

« second plan éclairées à l'ordinaire. En sorte que celles-ci sont à l'égard de celles du premier plan, comme si l'on voyoit une « troupe d'Européens placés à côté d'une troupe de Maures ou d'Indiens. »

... La nature ne vous est pas moins secourable dans les sujets que vous avez à traiter sur un fond d'architecture, et dans ceux dont l'action principale se doit passer dans un temple, dans un palais ou toute autre part. Elle ne vous présente pas à la vérité ces édifices tout juste comme il vous les faut; mais elle vous offre des moyens pour suppléer à ce qui manque, et ces moyens sont les plus simples du monde.

Par exemple, la scène de votre tableau suppose-t-elle le dedans d'un temple; entrez dans une église ancienne ou moderne, vieille ou neuve, suivant que l'exigera votre sujet. Examinez bien l'effet que produiront les personnes que vous y trouverez, si elles font masses colorées contre l'architecture, ou quel autre effet elles y feront; quel est celui qu'elles feront par rapport au sol ou au pavé de l'église, suivant qu'il se trouvera éclairé par les lumières qui entrent par les croisées. Faites bien attention à la lueur qui environne ces points de lumière, à la façon dont la lumière se dégrade, aux ombres de l'architecture, par rapport à

« *Chienne allaitant ses petits.* Il est impossible de donner une idée juste de la vérité de l'expression et du « pinceau. Les entrailles stupides et la frayeur menaçante de la bête sont l'ouvrage du pur génie du peintre. « Un rayon de soleil qui donne sur la tête de la chienne par une lucarne est une autre chose merveilleuse; « ce rayon paraît tout à fait hors du tableau. Cette toile, qui a quatre pieds de largeur sur trois de hauteur, « de forme ovale, vient d'être achetée par M. le baron d'Holbach, qui en a donné cent pistoles. »



BERTRAND ET RATON

Comme l'a dit avec beaucoup de justesse son biographe d'Argenville : « Les tableaux d'Oudry sont plutôt l'ouvrage de l'esprit et de l'imagination que du sentiment et du cœur. Chez lui point de ces effets saisissants

celles des figures, à ce que les différentes couleurs des habillements font les unes contre les autres. Vous verrez presque toujours toutes vos figures colorées contre les masses de l'architecture. Elles se détacheront sur le pavé en brun, et auront sans équivoque l'air d'être debout sur leur plan, et vous ne tomberez pas dans le défaut assez commun de les faire paroître couchées par leur lumière. La nature vous fera voir qu'il est faux que des pieds bien éclairés se puissent trouver sur un pavé ou sur une terrasse

que le génie devine quand il est échauffé par une âme ardente. Ses inventions sont sages et bien ordonnées, son dessin correct, ses lumières habilement disposées, son pinceau adroit et facile, et cependant à toutes ses œuvres il manque ce je ne sais quoi d'imprévu, cet entrain, cette libre allure, qui sont les rehauts du talent. »

C'était un excellent homme que Jean-Baptiste Oudry. Il paraît qu'il n'inspira jamais de haines, et qu'il eut beaucoup d'amis. Il aimait la musique presque autant que la peinture. Aussi Largillière, en le peignant, n'a-t-il pas voulu nous laisser ignorer cette noble passion de son élève, et dans les ornements qui entourent le médaillon, on voit d'un côté une palette et de l'autre un violoncelle. La probité du peintre favori de Louis XV fut toujours inaccessible aux tentatives de corruption que lui valut son facile accès auprès du roi et des ministres. En un mot, c'était un honnête homme, dans la force du mot; c'était aussi un honnête artiste.

Mais si le talent d'Oudry pécha un peu du côté de la liberté et de la fantaisie, en revanche quelle exactitude dans l'imitation, quelle vérité dans les physionomies, quelle naïveté dans les poses de ses personnages, je veux dire de ses modèles préférés, les animaux! Dans ses chasses, ce qu'il aime à peindre, ce n'est pas tant la course échevelée à travers bois, haies, échaliers; ce n'est pas tant l'émotion du combat, quand le sanglier se retourne contre les chients haletants, quand le cerf tombe épuisé sous la dents d'ennemis éternellement renouvelés; c'est plutôt la physionomie de chaque animal, le caractère spécial à chaque race, les traits distinctifs de chaque individu. Un jour Largillière fut si content de deux chasses, au sanglier et à l'ours, copiées par Oudry d'après un hollandais, qu'il ouvrit sa bourse pour les acquérir; Oudry refusa l'argent et les lui offrit.

Nous l'avons vu *portraire* patiemment tous les animaux du Jardin des Plantes; il dessina également une suite de chiens de chasse dans laquelle il fit entrer toutes les espèces. Il serait impossible d'énumérer les dessins dont Oudry a enrichi l'art français. Lui-même, il en a gravé plusieurs à l'eau-forte. On connaît surtout cinq morceaux de chasse, dessinés et gravés de sa main, parmi lesquels nous avons remarqué : *un Loup aux abois, un Daim pendu à un arbre avec plusieurs oiseaux, un Renard fixé par quatre chiens.*

Quel que fut le talent d'Oudry pour dessiner et peindre les animaux, il faut convenir qu'il ne connut pas également toutes les espèces, et n'en saisit pas toujours le vrai caractère et l'allure. S'il fit à la perfection les chiens, les renards, les loups, les singes même, et en général les animaux qui figurent comme principaux personnages dans les drames de la vénerie, et qu'il dédiait si volontiers « à messire Louis Bontemps, capitaine des chasses de la vénerie du Louvre, » il fut moins heureux quand il s'attaqua aux lions, aux panthères et aux léopards. Il semble qu'il était réservé aux romantiques de nos jours de comprendre ce côté sauvage et poétique de la création. Oudry humanisa les tigres, adoucit les panthères et familiarisa le lion; mais il sut reproduire l'élégance du cerf, la délicatesse du chevreuil, et donner à ces animaux pour demeure et pour

fort brune : quand même ils poseroient sur une étoffe noire, elle feroit masse claire avec eux, et ils n'en seroient détachés que par leur propre couleur, mais avec cet accord que donne la lumière qui, frappant sur ces pieds, frapperoit également sur l'endroit où ils seroient posés.

... Si vous étudiez un fond de paysage, faites la même chose que je viens de vous indiquer pour le fond d'architecture. Considérez, d'après le naturel, l'effet que vos figures feront contre les arbres et contre les lointains : vous y verrez des couleurs que l'on ne peut rendre par souvenir, parce que c'est la lumière qui donne le ton vrai à tous les plans en général et à tous les objets en particulier.

En vous faisant une règle de cette conduite, vous éviterez bien des fautes où la simple pratique jette souvent. Par exemple, j'ai remarqué dans bien des tableaux de bons maîtres, des objets éclairés contre un ciel clair, quoique rien n'indiquât que ces objets fussent éclairés par un coup de soleil. Si ces maîtres avoient consulté la nature, elle leur auroit fait voir que cet effet est tout à fait contraire à ceux qu'elle produit; elle leur auroit montré que tout objet, fût-il blanc, tient sa masse colorée contre le ciel, pour ne pas dire brune, quand l'objet n'est pas éclairé du soleil, et que ce n'est que quand il l'est, que les coups de lumière sont clairs contre le ciel, et d'un clair toujours coloré. Les ombres que porte cet objet deviennent en même temps plus vaporeuses, à mesure qu'il est plus élevé, et plus fortes, à mesure qu'il est plus proche de la terre. . . . .

Que de choses n'y auroit-il pas à dire encore sur cette matière, si l'on vouloit la suivre dans toutes ses parties! Mais il est temps que je m'arrête. Je crains même d'avoir trop abusé déjà de la patience de cette illustre Compagnie, en parlant devant elle si longuement de choses qu'elle sait mieux que moi.

cadre des paysages agrestes et pleins de saveur. Il fut excellent aussi dans les tableaux de nature morte. Personne ne s'entendait mieux que lui à grouper en trophées, brochets, anguilles, tanches, carpes frétillantes et coquillages, ou à réunir sur une toile pour le plaisir des yeux des bécasses suspendues par la patte, des perdrix et des cailles, des canards aux couleurs chatoyantes, aux belles taches d'émeraude. Et combien d'artistes, aujourd'hui encore, imitent ces dessus de porte d'Oudry, qui nous montrent rassemblés, en apparence par le hasard, mais très-savamment combinés, des violons, des guitares, des flûtes, des tambours de basque, et cent autres attributs de différents arts! Que d'heureux arrangements inventés avec talent ou avec peine sont devenus, depuis, des remplissages agréables, facilement appris par cœur!


J. B. OUDRY. P. — FREEMAN. DEL. — J. QUARTLEY.

LA CHASSE AU CERF.

Il n'est pas jusqu'à des charades et des rébus que n'ait faits Oudry, mais sans y mettre cet imprévu, ces absurdités amusantes, ce sel que l'on saurait y apporter maintenant. Oudry avait un talent si naïf et si honnête, qu'il n'a jamais pu illustrer convenablement le *Roman comique* de Scarron. Pour entrer dans le fond de cette conception grotesque, Oudry n'avait pas assez d'entrain, de gaieté et d'*humour*. En plein XVIIe siècle, au milieu des magnificences de Louis XIV, le poëme de Scarron était en retard de cent ans et tout à fait mal venu. J'imagine qu'en lisant le *Roman comique*, Louis XIV en dut être offusqué au moins autant que des *magots* de Téniers le jeune, et il dut être humilié profondément alors d'avoir épousé la veuve d'un tel poëte, d'avoir succédé, lui l'amant d'Athénaïs de Mortemart, au chantre de la Caverne et de Ragotin. Oudry, qui, par la dignité de ses mœurs, était un homme du XVIIe siècle, ne pouvait comprendre l'esprit d'un roman qui rappelait les facéties de Cervantes et les gravelures de Brantôme. Il mit donc un peu de froideur à retracer les épisodes de ce livre célèbre. Il fallait de la verve comme en avait Pater, pour peindre cette errante caravane de comédiens quand elle fait son entrée dans la ville du Mans, sur une charrette attelée de bœufs et portant le matériel de la troupe : échelles, cages, décorations, vieux tapis; celui-ci une guitare

sur le dos, celui-là un emplâtre sur l'œil, à travers les quolibets de cent commères. Il fallait avoir une certaine puissance de bouffonnerie pour nous peindre les aventures burlesques de Ragotin, et les renfoncements, et les batailles arrivées dans le tripot, et les averses de coups de poing, auxquels assistent en camisole la laveuse et Angélique, tandis que par terre roulent les chapeaux et les battus. Mais du moins Oudry se distingue par l'entente de la lumière, qui joue toujours un rôle important dans ses compositions, soit qu'elle éclaire d'une façon pittoresque la scène de l'escalier, soit qu'elle trahisse les servantes fouettées, en tombant sur l'endroit même où tombent les coups.

Oudry, toujours laborieux et toujours inépuisable, fut subitement arrêté dans ses études par une attaque d'apoplexie qui le frappa en 1755. Affligé de douloureux pressentiments, il disait avec tristesse : « Si je ne travaille pas, je mourrai. » Il était devenu directeur et entrepreneur de la manufacture de Beauvais, après avoir été à la tête de celle des Gobelins. Il voulut partir pour Beauvais, dans l'espoir de se rétablir à la campagne; mais il mourut en y arrivant, le 30 avril 1755, à l'âge de soixante-neuf ans.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Jean-Baptiste Oudry a gravé d'une pointe habile et avec sentiment soixante-quinze pièces :

Une suite de quatre morceaux précédés d'un frontispice représentant des sujets de chasse :

Le Chevreuil forcé (que nous avons reproduit).

Le Renard vaincu.

Le Loup aux abois.

Le Chien braque en arrêt.

Deux autres sujets qui ont pour titre : *les Pêcheurs — Le Paysan et la Couleuvre.*

Quarante-six morceaux, dont un frontispice, une dédicace, quatre feuilles de texte et quarante feuilles de Rébus et Logogriphes.

Oudry a quelquefois habilement retracé les divers épisodes du *Roman comique* de Scarron dans une suite de trente-huit morceaux, dont vingt-un seulement ont été gravés par lui-même. Les plus estimées de ces pièces sont : *l'Arrivée des comédiens au Mans*, *la Rapinière tombe sur la chèvre*, *l'Aventure du pot de chambre*, *Ragotin à cheval avec une carabine qui lui tire entre les jambes*, et *le Renouvellement du combat* où deux servantes reçoivent des claques sur les fesses. Il a aussi traité des sujets relatifs à l'histoire de Don Quichotte et laissé un grand nombre de dessins très-bien touchés, terminés à la pierre noire et rehaussés de blanc au pinceau.

La série la plus estimée de son œuvre est la suite des dessins exécutés pour les fables de La Fontaine. Le musée du Louvre conserve plusieurs dessins de ce maître : *un Héron*, *un Aigle*; *Intérieur d'un parc à Arcueil*; *Vue d'un parc sur le bord de l'eau*, *une Chasse au renard*, etc.

On trouvait partout des peintures de cet artiste au temps de sa vogue. Il avait fait pour le chœur de Saint-Leu une *Nativité* et un *saint Gilles* en habit de bénédictin, avec une biche et son chien; pour le chapitre de Saint-Martin-des-Champs, une *Adoration des Mages*; pour les appartements du roi à Choisy, un loup monstrueux fixé par quatre chiens, un loup cervier assailli par deux dogues, des natures mortes, composées de sangliers, de chevreuils, de hérons, de faisans, de lièvres suspendus; pour les appartements de madame la Dauphine à Versailles, des sujets tirés des fables de La Fontaine : *les Deux chèvres*; *la Lice et sa Compagne*; *le Cerf qui se mire dans l'eau*; *le Loup et l'Agneau*; *les Deux Chiens et l'Ane flottant*; *le Renard et la Cigogne.*

Aujourd'hui les tableaux d'Oudry sont répartis entre le musée du Louvre et les musées des départements de la France.

Au Louvre, il y a *la Chasse au loup*, *la Chasse au sanglier*, *un Chien gardant des pièces de gibier*, parmi lesquelles un héron. (Voir nos gravures.) Les musées de Dijon, de Toulouse, de Montpellier, de Nantes, de Rouen, de Caen, possèdent également d'excellents tableaux de ce maître.

En 1770, à la vente du cabinet de M. de La Live de Jully, deux tableaux d'Oudry, représentant, l'un *sept canards vivants*, l'autre *un chien de chasse aboyant après un renard*, furent adjugés pour 501 livres. *Deux chiens de chasse, couchés auprès d'un lièvre et d'une perdrix*, 368 livres. Chez M. le prince de Conti, il y avait six tableaux d'Oudry. A la vente du cabinet de cet amateur survenue en 1777, deux natures mortes, peintes à Dieppe en 1724, représentant des perroquets et des poissons, furent élevées au prix de 900 livres. En prolongeant cette énumération nous ferions un travail inutile aux amateurs, attendu que les œuvres d'Oudry se ressemblent et qu'il est malaisé, partant, de les reconnaître à leur simple description.

Voici la signature que ce peintre mettait habituellement au bas de ses tableaux.

JB, Oudry
1747

PARIS — IMPRIMERIE PORTEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Française. *Histoire*

FRANÇOIS LEMOYNE

NÉ EN 1688. — MORT EN 1737.



La vie de François Lemoyne a été écrite en fort bons termes par un homme qui l'avait personnellement connu, le comte de Caylus, et comme cette biographie fut lue en séance à l'Académie de peinture devant tous les confrères de Lemoyne, on doit croire qu'elle est l'expression de la vérité. Aussi le directeur de la compagnie, M. Coypel, en répondant à M. de Caylus, dans une de ces allocutions vives et brèves qu'il savait si bien tourner, lui fit-il surtout compliment de *cet amour de la vérité qui paroissoit dans tous ses écrits,* et d'avoir charmé l'auditoire en soutenant par les grâces du style *ce vrai qui frappe de lui-même* et qu'il avait pris soin de ne présenter toutefois qu'avec les ménagements de la prudence. On trouvera donc sans doute bien naturel que nous suivions pas à pas un guide aussi sûr, et que l'illustre antiquaire fasse aujourd'hui presque tous les frais de notre besogne, à la charge par nous d'apprécier Lemoyne plus librement encore que n'ont pu le faire ses contemporains, et plus justement qu'on ne le fit après eux [1].

[1] Voyez la vie de François Lemoyne, par le comte de Caylus, dans le second volume de l'ouvrage publié par Lépicié sous le titre : *Vies des premiers peintres du roi depuis M. Lebrun jusqu'à présent.* Paris, 1792.

François Lemoyne naquit à Paris en 1688. Sa mère, devenue veuve lorsqu'elle était encore jeune, se lia étroitement avec Robert Tonnières, peintre gracieux, qu'elle épousa par la suite, et ces relations furent sans doute la cause de l'éloignement de Lemoyne, qui, au lieu d'apprendre la peinture chez son futur beau-père, fut placé à l'âge de treize ans dans l'atelier de l'académicien Galloche. Il demeura douze ans avec cet habile maître, qui lui enseigna non-seulement à dessiner d'après le modèle, mais à peindre d'après nature dans la campagne, et lui fit copier les beaux ouvrages de la collection du Palais-Royal, déjà recommandable, dit Caylus, avant l'acquisition que fit le Régent des tableaux de la reine de Suède. En 1711, Lemoyne remporta le grand prix; mais il ne put faire le voyage de Rome. Le gouvernement de Louis XIV, engagé alors dans une guerre malheureuse, en était réduit à supprimer les dépenses relatives aux travaux d'art, et si on n'alla point jusqu'à détruire l'Académie de France à Rome, on fut du moins quelques années sans y envoyer de nouveaux pensionnaires. Lemoyne resta donc un peintre purement français, façonné de bonne heure à ce maniérisme élégant qui était bien, si l'on veut, une importation italienne, mais auquel la France avait donné le cachet de son esprit. Il n'y avait alors personne dans notre école qui fût à même d'y contredire, personne d'ailleurs qui demeurât fidèle à la tradition du Poussin. La peinture de François Lemoyne fut donc goûtée de tout le monde, d'autant plus qu'elle était remplie du feu de la jeunesse, et lorsqu'il se présenta pour être de l'Académie, sa réception ne fit point de difficulté. Il fut agréé en 1716, et reçu en 1718 sur le tableau d'*Hercule assommant Cacus*, qui est aujourd'hui au Louvre. Une note manuscrite, citée par le catalogue du Musée, dit que ce sujet est « une allégorie à la chambre de justice établie en 1716 pour la recherche des traitants. » A l'heure qu'il est, ces sortes d'allusions nous intéressent fort peu, et il ne nous reste du peintre que sa peinture. A l'époque où parut l'*Hercule*, l'art d'idéaliser en supprimant les pauvretés de détail qui se rencontrent presque toujours dans la nature, avait depuis longtemps disparu. Comme les autres, Lemoyne copiait la nature sans la choisir, et dans ses figures d'hommes particulièrement, il ne s'éloignait pas des types les plus vulgaires. Le Poussin, voulant peindre Hercule au moment où il terrasse Cacus, eut fait une statue antique en mouvement; Lemoyne se contentait de prendre pour modèle un portefaix, de le poser à sa convenance, et de le dessiner ainsi, aussi juste que possible, sauf à adopter plus tard le parti et à donner lui-même l'exemple de peindre de pratique. Quant à ses figures de femmes, il était plus heureux; il y mettait de la grâce, et alors la grâce lui tenait lieu de style. On est surpris sans doute de rencontrer auprès d'Hercule une fermière des environs de Paris; mais les deux naïades dont le joli groupe forme une masse qui balance à propos la composition et la redresse, sont en revanche bien gracieuses, ainsi penchées sur l'urne du vieux fleuve et négligemment couronnées de roseaux.

L'agréable couleur de ce morceau le fit surtout remarquer, car le coloris n'est pas précisément le le fort de nos maîtres, et l'on fut généralement frappé de l'habileté du faire, de ce qu'on appelait, dans le style du temps, *les grâces du pinceau*. Lemoyne, à qui ses ouvrages ont toujours infiniment coûté, savait cacher sa peine et se donner les apparences d'une facilité séduisante. Il avait, du reste, l'ambition d'arriver, et il déployait une ardeur infatigable à faire parler de lui. Aussi s'exerçait-il dans tous les genres et ne manquait-il aucune occasion d'exposer ses peintures. Une *Andromède*, qu'il envoya à la place Dauphine où se tenaient alors les expositions publiques, reçut de grands éloges, dit Caylus, et c'est du reste un de ses meilleurs tableaux, un de ceux, du moins, où il est tout entier, défauts et talents : talents qui sont les siens, défauts qui appartiennent à son siècle. La figure de Persée jetée avec beaucoup d'art dans un léger raccourci est habilement empruntée à certaines fresques du palais Farnèse, *Mercure remettant la pomme d'or à Pâris;* mais c'est un de ces emprunts qu'il ne faut point blâmer, parce qu'ils sont toujours préférables à la bizarrerie du neuf. L'Andromède de Lemoyne est mal dessinée, et elle se manière suivant les lois du contraste académique; mais en la redressant un peu, en y mettant de la convention, du choix, des lignes mieux estimées, en l'emprisonnant dans un contour sévère, un homme tel que M. Ingres en fera une de ses plus belles figures de style. Quel heureux arrangement, d'ailleurs! Les trois objets qui composent l'optique du tableau, Andromède, Persée et le monstre, suivent une ellipse dont le

centre vide est rempli à merveille par le rocher et par la mer, et dont la ligne est soutenue par la masse des petites figures qu'on aperçoit au loin sur un rivage montagneux. Les fonds? personne ne les entendait mieux que Lemoyne, grâce aux premiers enseignements de Galloche qui l'avait mené souvent dans la campagne et lui avait ouvert les yeux sur le paysage. La plupart des scènes qu'il représentait se passaient



ANNONCIATION.

en plein air sous des arbres dont le caractère agreste ou familier, doux ou âpre, était toujours approprié au sujet. La verdure, les rochers, le ciel, étaient les fonds habituels de ses compositions, ordinairement mythologiques. C'est là dessus qu'il enlevait ses Nymphes aux formes délicates, aux jambes effilées : tantôt la belle Iris sur les bords du ruisseau où elle va baigner sa nudité chaste, tantôt une Omphale triomphante et lascive dont les carnations claires, ouatées et molles contrastent avec la rude peau du lion de Némée qu'elle a drapée en souriant.

D'Argenville, qui fut lié avec Lemoyne, raconte qu'un peintre d'Amiens, nommé Muset, après avoir passé

un marché avec les cordeliers de cette ville, pour neuf tableaux à faire dans leur réfectoire, jugea convenable, se défiant de ses propres talents, d'y employer ceux de Lemoyne. Le prix fut arrêté à la misérable somme de 1,500 livres. L'artiste se rendit à Amiens en 1717 et y peignit d'abord trois tableaux : le *Baptême de Jésus-Christ*, sa *Tentation dans le désert*, la *Samaritaine*. Trois ans après, il en envoya de Paris quatre autres : la *Cène*, un *Noli me tangere*, la *Cananéenne* et la *Mission des soixante-douze disciples*. Mais, pour peindre les deux derniers, qui représentaient les *Noces de Cana* et l'*Entrée à Jérusalem*, l'artiste, devenu académicien, déjà renommé et avide de gloire plus encore que d'argent, demanda aux cordeliers une nouvelle somme de 1,500 livres, humilié sans doute dans sa dignité de peintre, du prix qu'on lui avait fait accepter lorsqu'il était encore peu connu. Les cordeliers se tinrent rigoureusement dans leur droit et repoussèrent sa demande. Mais, comme dit la jurisprudence romaine, *summum jus, summa injuria*. « Les tableaux, dit d'Argenville, sont restés chez l'artiste qui les a finis; ils ont été vendus trois mille livres à son inventaire et ont été envoyés en Amérique. » Pendant son séjour à Amiens (c'est encore d'Argenville qui nous l'apprend), Lemoyne fit pour un perruquier une enseigne qui ne fut pas longtemps exposée aux injures de l'air. Cette enseigne, dont il est bon de donner le signalement pour qu'elle se retrouve, si elle est oubliée ou perdue, se composait de quinze figures, dont la principale est celle d'un perruquier qui montre à trois seigneurs une perruque à la chancelière; près d'eux se tient un domestique, appuyé nonchalamment sur le dos d'une chaise. On y voit aussi un petit maître étalé dans un fauteuil, et un autre qui se regarde dans un miroir. Ici on coupe les cheveux à un jeune homme, là ce sont deux garçons occupés, l'un à repasser un rasoir, l'autre à accommoder une perruque. Enfin trois ou quatre femmes paraissent tresser des cheveux dans un petit cabinet qui remplit un des coins du tableau. Telle est la description que donne le bon d'Argenville, et jusque-là tout va bien; mais il ajoute une réflexion sentimentale, véritablement comique au sujet d'une enseigne de perruquier : « On ne peut, dit-il, contester à Lemoyne que dans tous ses ouvrages il n'ait connu *la marche du cœur !* »

Cependant il fallait à Lemoyne d'autres Mécènes que les cordeliers d'Amiens, et un plus brillant théâtre que la boutique d'un perruquier. Dévoré d'ambition, et bien résolu à tenir dans son art le premier rang que personne, à ses yeux, ne pouvait lui contester, Lemoyne abordait tous les genres, et comme il s'était déjà laissé dire que le gracieux était son domaine, il voulut se montrer dans le pathétique et dans les sujets religieux. Il entreprit de peindre pour l'église Saint-Germain-des-Prés un des dix tableaux de la nef, *Saint Paul aveuglant Elymas*. Il entrait ainsi en concurrence avec Bertin, Leclerc, Cazes, Restout, Hallé et Louis Vanloo, qui étaient chargés des neuf autres, et desquels il triompha sans trop de peine, malgré le talent de Restout, malgré la touche séduisante de Cazes. Il décora aussi la voûte du chœur des Jacobins du faubourg Saint-Germain, et comme les procédés de la fresque ne lui étaient pas encore familiers, il y peignit à l'huile la Transfiguration de Notre-Seigneur, accompagné de Moïse et d'Élie, entouré de groupes d'anges, et tout éclairé de la céleste lumière qui émane du Saint-Esprit. Chose singulière! Lemoyne paraissait exécuter tous ces morceaux avec beaucoup de feu, quand il les travaillait au contraire avec beaucoup de peine, et il tenait à ce qu'on lui supposât une grande facilité de pinceau, alors que son habileté était précisément de dissimuler les efforts que lui coûtaient ses ouvrages. « Lemoyne possédait bien cet art, dit Caylus; mais il n'en avait pas autant pour cacher son ambition; elle l'a conduit au grand, c'est une excuse; mais je n'en sais point pour justifier la haine qu'il avait pour tous ses confrères qui même ne pouvaient ni le traverser, ni lui rien disputer. Cependant quelque satyrique et peut-être envieux qu'il fût né, il était doux avec ses élèves, il les aimait, les corrigeait avec amitié, et leur témoignait une affection et un intérêt qu'il ressentait véritablement. Je ne crains pas que ceux qu'il nous a laissés et qui composent aujourd'hui une partie de votre Académie, me démentent. Ce n'est pas tout, il déférait aux avis qu'on lui donnait sur ses ouvrages et montrait beaucoup plus de docilité que souvent on n'en rencontre dans le commerce de gens véritablement nés plus doux qu'il ne l'était. D'ailleurs les soins qu'il eut de sa mère qu'il retira chez lui, dès que sa fortune le lui permit, sont des preuves de la bonté de son cœur. »

L'ambition de Lemoyne, ou pour mieux dire sa jalousie, dut recevoir une cruelle atteinte lorsqu'il vit

qu'un grand travail de décoration était donné en France à un étranger. La Banque royale, créée par l'illustre Écossais Law, venait d'être transportée de la rue Quincampoix, théâtre de tant de drames financiers, dans les bâtiments de l'hôtel de Nevers [1]. Installés dans ce palais, les grands fonctionnaires du système songèrent à l'embellir et à le décorer de peintures, mais au lieu de s'adresser à un membre de l'Académie,



PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE.

comme il paraissait naturel, on fit venir à Paris un peintre d'ailleurs fort habile, un Vénitien connu, Antoine Pellegrini, et on le chargea de peindre le plafond d'une des galeries, large de vingt-sept pieds sur trente de long. Grand praticien et doué, celui-là, d'une facilité qui n'était point factice, Pellegrini improvisa, pour ainsi parler, son immense besogne; il agença et groupa heureusement près de cent figures, les détacha sur un ciel tenu très-clair, les colora hardiment, les peignit d'une pâte moelleuse, avec toute la douceur que comporte la peinture à l'huile, et se tira d'affaire aussi bien certainement que l'aurait fait

[1] Les bâtiments de l'hôtel de Nevers, situé rue de Richelieu, sont occupés aujourd'hui par la Bibliothèque.

aucun artiste français contemporain. Cependant Lemoyne, secrètement irrité de cette préférence accordée par les nôtres à un étranger, voulut protester indirectement, et sans aucun espoir d'obtenir le travail, il composa une esquisse dont tous les motifs étaient les mêmes que ceux de Pellegrini. Nous ne saurions comparer aujourd'hui les deux compositions, puisque celle du Vénitien fut détruite, lorsque l'hôtel de Nevers devint la Bibliothèque du roi et qu'il n'en reste rien, si ce n'est une description écrite par l'auteur lui-même et imprimée par M. de Caylus; mais on peut en croire ce juge éclairé, quand il dit qu'il y avait dans l'esquisse de Lemoyne, plus d'ordre, de poésie et d'élégance que dans le plafond de Pellegrini. A talents égaux, les Français ont presque toujours la supériorité de l'esprit et du goût.

Toutefois, ce n'est point en général par la gravure qu'il convient de juger Lemoyne; car ses défauts y paraissent beaucoup plus sensibles que dans ses tableaux, tandis que ses qualités y sont voilées et malaisément sous-entendues. Dessinateur incorrect, coloriste plein de charme et de saveur, la traduction du burin lui fait perdre ses dons les plus précieux. Tant qu'il a le pinceau à la main, il cache ses incorrections et l'insuffisance de son modelé sous un ton de couleur qui n'est pas brillant comme celui de Rubens, mais qui caresse l'œil par une harmonie discrète et transparente. Presque tous les peintres français du dix-septième siècle, depuis Simon Vouet jusqu'à Lafosse, sans en excepter les plus illustres, avaient employé tantôt des bleus crus, tantôt des rouges sauvages qui font mal à voir. Lemoyne rompit ses tons, les attiédit, les glaça les uns avec les autres et se forma un coloris qu'on dirait emprunté aux étoffes de l'Orient. Aussi n'est-il aucun peintre dont les ouvrages soient plus propres à être traduits en tapisserie, et nous avons vu à Paris, dans la rue Vivienne, chez un marchand de tapis bien connu, un tableau de Lemoyne qui avait été exécuté en haute-lisse et qui pouvait passer pour une théorie de la couleur. Ouvrez les anciens livres, vous y voyez les mots : *fraîcheur de coloris, vivacité de teintes* et autres, employés comme au hasard. Appliqués à Lemoyne, ces mots expriment le contraire de la vérité, car cet aimable peintre ne flatte nos regards que par un éclat amorti, par des tons fanés. Il a mis une sourdine à son harmonie. Quant à sa touche, elle n'a rien de heurté ni de fier (si ce n'est pourtant dans les grandes machines), elle est passée, légère et rubanée. Dans les estampes que Fessard et Laurent Cars ont si bien gravées d'après Lemoyne, il ne reste donc que la moindre partie de son talent. On y retrouve néanmoins un mérite qui lui est commun avec tous les artistes français, la composition. Il excelle à grouper ses figures, à les agencer, à calculer cette pondération des masses qui est, en peinture, la plus agréable des symétries.

Dans le temps qu'il peignait la voûte du chœur des Jacobins, au faubourg Saint-Germain, Lemoyne apprit que deux amateurs de ses amis, M. Berger, receveur général des finances, et M. Crozille, allaient partir pour l'Italie. Il saisit l'occasion et abandonna immédiatement son travail ébauché pour faire à ses frais un voyage qui lui était dû par le Gouvernement, puisqu'il avait eu le grand prix de Rome. Les trois amis partirent sur la fin de l'année 1723, et restèrent sept mois en Italie. Lemoyne fut ravi de ce qu'il voyait et retint tout ce qu'il vit; mais il avait déjà sa manière et il n'était pas pour en changer. Ce qui le frappa le plus vivement à Rome, il l'avoua plus tard à d'Argenville, ce furent précisément ces grandes machines pour lesquelles il se sentait lui-même du génie, la chapelle Sixtine de Michel Ange, le plafond de Pietre de Cortone au palais Barberini, les coupoles de Lanfranc, à Saint-André, à Saint-Pierre, à Saint-Jean des Florentins, et la chaire de Saint-Pierre, qui est une sculpture pittoresque d'un mauvais goût colossal. Il était difficile de réunir dans une même admiration des ouvrages plus disparates que les fresques de Michel Ange et celle de Lanfranc. Mais ce que Lemoyne y voyait surtout, c'était l'étendue et l'audace de l'entreprise, la grandeur des dimensions, la gloire de s'attaquer à des murailles de cent pieds et d'y remuer cent figures. Au fond, il s'admirait lui-même par avance dans ces vastes machines qu'il brûlait de recommencer, dans ces maîtres dont il était l'émule, dont il se croyait l'égal; je parle de Cortone et de Lanfranc. A l'inverse des autres peintres qui copient les fresques et les tableaux célèbres, au lieu de les méditer, Lemoyne se contenta de regarder attentivement les plafonds du Cortone sans prendre un crayon. Il les dessina dans sa pensée, il en étudia les principes, il en découvrit les secrets, et si l'on peut dire avec Caylus, qu'il en profita *pour se confirmer plutôt que pour se réformer*, il est certain du

moins que la vue de ces grands ouvrages élargit, éclaira l'horizon de son esprit. Il subit pourtant l'influence du Guide et celle de Véronèse en passant par Bologne et Venise. C'est durant son séjour dans ces contrées de la manière et de la couleur, qu'il peignit *Hercule et Omphale*, et son Iris, ou pour mieux dire sa *Baigneuse*, morceau gracieux, d'une touche suave et d'un empâtement exquis.

A son retour d'Italie, d'où il ne rapportait aucun croquis, si ce n'est des vues de Rome et des copies



HERCULE ASSOMMANT CACUS.

faites à Venise d'après quelques dessins du Parmesan, Lemoyne acheva le chœur des Jacobins et fut désigné pour peindre à fresque la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice. Mais avant qu'il y mit la main, un concours fut ouvert par ordre du roi entre plusieurs peintres de l'Académie. Les sujets des tableaux étaient à la volonté des auteurs. Lemoyne choisit la continence de Scipion. Douze artistes concoururent, parmi lesquels on distinguait Jean-François de Troy, Charles Coypel et Noël-Nicolas Coypel. Leurs tableaux, exposés publiquement dans la grande galerie, furent un objet de curiosité pour la ville de Paris et pour les étrangers que la paix y avaient attirés de toutes parts. Les connaisseurs, et le public qui les suit toujours, décernèrent le prix à Noël-Nicolas Coypel qui avait exposé un tableau charmant, le *Triomphe d'Amphitrite*; mais la prévention et la faveur qui sont pour beaucoup dans les jugements de cour, firent préférer à Coypel, Lemoyne et de Troy, entre lesquels on partagea le prix. Lemoyne était alors tout à fait en évidence.

Le duc d'Antin, directeur des bâtiments, professait pour lui la plus chaleureuse partialité, et il y avait à Paris, parmi les amateurs, une sorte d'émulation pour se procurer de ses peintures; mais un fermier-général, M. Bouret, s'en faisait l'accapareur et s'en était formé chez lui un musée. Là se trouvaient l'*Andromède*, l'*Omphale*, la *Baigneuse*, les *Chevaliers Danois dans le jardin d'Armide*, *Adam et Eve*, le *Baptême de Jesus*, et le *Temps qui découvre la Vérité*, habile arrangement de trois figures. Bien qu'il n'eût pas encore fait son fameux plafond de Versailles, Lemoyne était déjà dans tout l'éclat de sa renommée, lorsqu'il épousa, en 1730, la sœur d'un de ses confrères de l'Académie, Mademoiselle Steimard. Vers cette époque, il commença la coupole de la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice.

Le motif principal de cette coupole est une Assomption. La Vierge s'élève au ciel assise sur un nuage et portée par des anges qui volent autour d'elle et après elle en célébrant son triomphe par des concerts de voix et d'instruments. Sur différents plans de nuages, placés entre la Vierge et la terre, on distingue saint Pierre à droite et saint Sulpice à gauche. Ils font remarquer le miracle à une multitude de peuple représentée en prière dans la partie inférieure du plafond. Le groupe supérieur, composé de quinze figures, est disposé avec bonheur et des mieux contrastés, suivant l'expression académique; sur les côtés paraissent, à droite, les Pères de l'Église et les chefs d'ordre qui ont consacré leurs plumes à écrire les louanges de Marie; à gauche, les vierges qui, sous sa protection, reçoivent des palmes de la main d'un ange. Tout ce morceau ressemble un peu par le fracas aux coupoles italiennes que Lemoyne avait admirées; il manque de repos et le repos est justement une qualité essentielle dans les plafonds, par cela même qu'ils imitent des régions dont l'immensité ne saurait être remplie par des êtres vivants. Une composition trop chargée de figures (et celle-ci n'en a pas moins de soixante, sans compter les chérubins qui environnent la gloire,) produit surtout un effet désagréable quand elle est suspendue sur nos têtes. Il convient, ce me semble, que le bleu du ciel tienne une grande place dans les peintures de ce genre, qui sont destinées à réjouir le regard plutôt qu'à occuper l'esprit, et qui ne doivent pas écraser le spectateur, alors qu'il faut lui rappeler la voûte des cieux, la légèreté des nuages, la profondeur infinie de l'espace, la fraîcheur de l'air. Mais la coupole de Lemoyne, à Saint-Sulpice, laisse encore à désirer sous le rapport de l'exécution. Soit négligence, « soit que l'artiste ne sut pas bien manier la fresque, dit Caylus, il y a plusieurs coutures dans les liaisons de l'enduit, et malheureusement elles se rencontrent dans le percé du ciel; d'ailleurs, l'esquisse arrêtée de ce morceau, à la vérité peinte à l'huile, et qu'on voit dans une chapelle de la même église, présente peut-être à quelques égards une moins belle ordonnance, en ce qu'elle est plus ouverte (c'est le contraire qu'il fallait dire); mais aussi elle flatte et satisfait beaucoup plus la vue quant à l'harmonie générale. »

Par de semblables travaux, Lemoyne avait pris possession du premier rang et acquis un droit sur les grands morceaux qui se présenteraient à l'avenir. On pensa donc naturellement à lui, quand il fut question de peindre le grand salon qui est à l'entrée des appartements de Versailles, et le roi, enchanté d'une esquisse très-finie que Lemoyne lui avait présentée, le chargea de tout le travail. L'artiste avait à représenter l'*Apothéose d'Hercule* sur un espace qui comportait plus de cent quarante figures, et que n'interrompait aucun membre d'architecture vrai ou supposé. La seule manière dont le salon est éclairé présentait déjà des difficultés sérieuses, car les croisées ouvertes d'un côté sur une petite cour ne laissent entrer qu'un jour de reflet, tandis que du côté opposé, donnant sur le jardin, elles reçoivent une lumière toute différente. Il y a plus, le salon étant traversé d'angle en angle, la quatrième des croisées du jardin est remplacée par une porte qui jette une ombre très-considérable sur le quart, au moins, de l'espace décoré par la peinture. Lemoyne, chez qui le sentiment de l'harmonie était une qualité dominante, sut vaincre ces difficultés et même en tirer parti, si bien que l'effet de l'ensemble est toujours beau, quelle que soit l'heure du jour qui l'éclaire. Lépicié, Caylus et d'Argenville ont donné la description de l'apothéose d'Hercule. Celle de Lépicié, après avoir reçu l'approbation de Lemoyne, fut imprimée par lui et distribuée à toute la cour. On peut donc la regarder comme l'expression même de sa pensée; mais la longueur de ce morceau nous force d'en donner ici une simple analyse.

L'admission d'Hercule au rang des dieux, après tous les travaux qui l'avaient rendu immortel, tel est le principal motif de cette vaste composition. Elle se distribue en neuf groupes. Jupiter et Junon, sur leur



CEPHALE ENLEVE PAR AURORE.

trône, forment le premier; ils reçoivent Hercule dans l'Olympe et montrent à la jeune Hébé le héros qu'ils lui destinent pour époux. Dans le second, c'est Bacchus accompagné de deux Sylvains et s'appuyant sur le dieu Pan. Au-dessus paraît Amphitrite, et auprès d'elle Mercure prêt à exécuter les ordres de Jupiter; au-dessous se groupent Vénus et les trois Grâces qui ont embelli la fiancée d'Hercule; Pandore et Diane qui invitent

Comus, le dieu des banquets, à préparer une fête. Mars, Vulcain et les Amours qui tiennent des armes forment le troisième groupe avec deux Renommées qui vont annoncer à la terre la joie du ciel. On voit dans le quatrième l'Envie, la Colère, la Haine et la Discorde personnifiées et terrassées au pied du char d'Hercule. En cet endroit, le peintre a placé des nuages sombres qui servent de repoussoir à toutes les figures. Cibèle montée dans son char traîné par des lions, Minerve et Cérès, Neptune et Pluton avec leurs attributs forment le cinquième. Le sixième se compose d'Éole, de Zéphire et de Flore qui badine avec les fleurs qu'elle a fait naître, tandis que la Rosée verse son urne sur Morphée endormi. Iris paraît dans le septième groupe sur son arc-en-ciel avec l'Aurore entourée de quatre étoiles personnifiées. Apollon avec les Muses, distinguées par leurs attributs, font ensemble le huitième groupe, qui est un des plus beaux morceaux de la machine. Le temple de Mémoire y paraît ouvert, avec des Génies qui attachent aux murailles des médaillons de grands hommes. Enfin le neuvième groupe est composé de la constellation de Castor et de Pollux, et de Silène qui conduit une troupe d'enfants et de faunes, formant une fête bachique en l'honneur d'Hercule.

Lemoyne mit quatre ans à finir ce plafond qu'il peignit à l'huile sur toile marouflée. Calculant sur l'atténuation des couleurs à la distance où elles seraient vues, il monta la gamme de ses tons et employa ce que la peinture a de plus brillant. Il fit entrer pour dix mille livres d'outremer dans le fond du ciel, qui est du bleu le plus agréable et le plus doux. Ce fut le 26 septembre 1736 que ce grand ouvrage fut découvert aux yeux de toute la cour. Le roi le vit avec admiration et s'en fit expliquer avec complaisance les divers groupes; puis, en manière de compliment, il nomma Lemoyne son premier peintre à la place de Louis de Boullongne, qui était mort depuis trois ans, et lui donna une pension de trois mille cinq cents livres. Il paraît cependant que l'approbation ne fut pas unanime, car, selon d'Argenville, le cardinal de Fleury, en sortant de la messe avec le roi, aurait dit en parlant du plafond de Lemoyne : «*J'ai toujours pensé que ce morceau gâterait tout Versailles.*» Ce dur propos fut sans doute rapporté à Lemoyne, qui du reste se trouvait médiocrement récompensé, et comparait amèrement ce que Louis XV venait de faire pour lui avec la façon généreuse et distinguée dont Louis XIV avait traité son premier peintre, Charles Lebrun. Il est certain que depuis l'achèvement de son plafond, Lemoyne était tombé dans une mélancolie noire. La mort de sa femme, survenue deux ans auparavant, ne l'y avait que trop bien préparé. La mort du duc d'Antin, grand protecteur de Lemoyne, étant arrivée sur ces entrefaites, c'est-à-dire au moment où le peintre, tout entier à son orgueil, se croyait l'objet d'une injustice criante, mit le comble à son chagrin. Sa santé, du reste, était fort altérée par cette longue gêne d'avoir eu le corps renversé pendant les sept années consécutives qu'il avait employées à peindre des plafonds, et la grande tension d'esprit nécessaire pour de pareils ouvrages l'avait épuisé. Il eut des égarements qui inquiétèrent ses amis. Tout lui était suspect; il croyait sans cesse être poursuivi par des archers. Au commencement de l'année 1737, il fut saisi d'une fièvre chaude qui ne lui laissait que de rares intermittences. Pour le distraire, on lui lisait l'histoire romaine, et lorsque la lecture amenait le récit de quelque suicide d'un héros romain, il se faisait relire le passage en s'écriant : «*Voilà une belle mort!*» Les derniers dessins qu'il fit témoignaient de la tristesse de ses pensées, par exemple celui représentant le cadavre de César porté en pompe sur un bûcher d'ivoire au milieu de la place publique, et Antoine montrant au peuple la robe ensanglantée du mort. Un jour, son ami Berger, avec lequel il avait fait le voyage de l'Italie, convint avec lui de le venir prendre pour le mener quelques jours à la campagne, avec la secrète intention de le faire enfermer et de le livrer aux soins des gens de l'art. Le lendemain, de grand matin, Berger se rendit chez Lemoyne; mais celui-ci, en entendant son ami, se figura qu'on venait l'arrêter pour le mener en prison, et cette idée fixe des archers qui le poursuivaient lui ayant donné un accès de frénésie, il s'enferma dans sa chambre et se perça de neuf coups d'épée sans pousser un cri. Cependant, comme Berger frappait à la porte à coups redoublés et le suppliait d'ouvrir, Lemoyne eut la force de se traîner jusqu'au verrou et de paraître tout couvert de sang devant son ami; mais à l'instant même il tomba mort. C'était le 4 juin 1737; il était âgé de quarante-neuf ans.

François Lemoyne représente parfaitement la peinture de son siècle. Il est la transition de Coypel à Boucher; il fut le plus élevé, le plus noble et le plus sérieux de ces peintres de Louis XV qui eurent l'étrange idée de faire de la grande peinture avec les éléments de la peinture de genre, c'est-à-dire de faire du style avec la simple nature, sans la châtier, avec la pure imitation, sans la choisir. Il fit école, au surplus, et ses dignes élèves, Natoire et Boucher, continuèrent sa tradition jusqu'au moment où la France, recouvrant des notions oubliées, remonta aux grands principes de l'art, quitta la manière pour le style et le réalisme pour l'idéal.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Lemoyne a peint à fresque la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice, et sur toile marouflée le salon d'Hercule à Versailles. Il existe encore dans cette ville quelques-uns de ses ouvrages, un grand tableau dans le salon de la Paix, un *Saint Louis à genoux* dans la paroisse de Saint-Louis à Paris. Il a peint une *Fuite en Égypte* dans l'église de l'Assomption, entre les trumeaux du dôme. Ses tableaux de chevalet sont assez rares; il en existe de fort beaux dans le cabinet de M. Lacaze, à Paris.

Musée du Louvre. — *Hercule assommant Cacus*. Hercule pénètre dans la caverne de Cacus, le saisit, le terrasse et l'assomme de sa massue. Plus loin, à droite, un fleuve appuyé sur son urne et deux naïades; dans le fond, des vaches effrayées.

Ce tableau fut peint par Lemoyne pour sa réception à l'Académie, le 30 juillet 1718.

Musée de Munich. — Une *Société de chasseurs* prenant des rafraîchissements en plein air, près d'un moulin.

« Les dessins de Lemoyne sont sur papier gris, à la pierre noire ou à la sanguine, relevés de blanc de craie. Souvent il employait les trois crayons et quelquefois le pastel pour des têtes qu'il voulait étudier séparément. Il faisait des études de mains, de pieds et de bras qui font connaître qu'il ne négligeait rien pour se perfectionner dans son art. Ses compositions sont dessinées sur du papier bleu, à la pierre noire, relevées de blanc de craie, et rien n'est si léger pour la touche et les hâchures, qui sont d'une seule taille de droite à gauche. Son paysage et ses fonds ne sont qu'une masse, et cependant cela fait son effet. Les études qu'il a faites pour ses plafonds (excepté les académies) ne sont point dessinées en grand, mais sur une demi-feuille de papier ordinaire; le contour est précis et saisi avec beaucoup d'esprit. (D'Argenville.) »

Vente Julienne, 1767. — Un *Paysage* sur toile de forme ronde. On considère avec satisfaction différentes fabriques, des chutes d'eau et cinq figures, dont celle de deux hommes, l'un assis, tenant sur ses genoux du papier pour dessiner, l'autre debout, qui lui touche le bras. Ce tableau est d'un coloris chaud et d'un bon effet; il paraît avoir été fait en Italie. 1,051 livres.

Vente de La Live de Jully, 1770. — *Le Sacrifice d'Iphigénie*. — *La Fécondité*, représentée sous figure d'une jolie femme vue jusqu'aux genoux, qui tient deux enfants étendus dans ses mains. 1,800 liv. Un autre tableau important représentant *la Transfiguration de Notre-Seigneur*, c'est le modèle terminé du plafond que Lemoyne a exécuté aux Jacobins de la rue du Bac. 400 livres. — *Des rochers, une chute d'eau, du paysage et fabriques* dans le goût italien. On remarque deux petites figures d'hommes, dont un chasseur le fusil sur l'épaule; sur un plan élevé, un homme qui se repose proche d'un pont de bois et un autre homme avec une femme qui marchent ensemble. Ce tableau, peint en Italie, mérite une considération particulière. 1,001 livres.

Vente Pierre Remy, 1777. — *L'Assomption de la Vierge*. Ce plafond est le petit du grand que l'on voit dans la coupole de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice. 6,000 livres.

Vente de Conti, 1777.

Adam assis sur un terrain élevé, un lion dort à ses pieds; près de là un lapin. Ève lui présente le fruit défendu. Le serpent, sous la forme d'une tête d'ange, est dans l'arbre. 1,000 livres.

Narcisse tenant son arc et se regardant dans le reflet de l'eau. Son carquois et son chien sont près de lui. Le fond est du paysage. 4,220 livres.

Des rochers, une chute d'eau, des fabriques composent un paysage où sont plusieurs figures, dont un homme qui dessine. 900 livres.

Vente Poullain, 1780 — *Adam et Ève dans le paradis terrestre*. Adam est assis sur un terrain élevé et a un lion à ses pieds. Ève debout lui présente le fruit défendu. Le serpent, dont la tête a la forme de celle d'un ange, se replie autour de l'arbre de science. 575 livres.

Vente J. Langlier et A. Paillet, 1809. — Une composition des plus aimables offrant le sujet de l'enlèvement d'Europe, au moment de son départ; ses compagnes étant encore occupées à la parer de fleurs. Un paysage au bord de la mer sert de fond à ce charmant morceau, qui est d'un excellent goût de couleur et de touche. 245 francs.

Vente Lareynière, 1792. — *Combat entre les Infidèles et les Chrétiens*, sujet du Tasse, chant troisième On voit au milieu une foule de plus de cinquante combattants; sur le second plan, Tancrède se présentant à Clorinde les armes baissées, lui offre l'épée qu'il tient par la lame; elle est montée sur un cheval blanc; son juste-au-corps est gris de lin, ses manches et sa jupe sont roses. Le foyer de lumière est rassemblé sur ces deux principaux personnages. Ce morceau est des plus capitaux et des plus riches qui soient sortis du pinceau de Lemoyne. Toile, soixante pouces sur cent. 10,500 francs. De Fer de Lancray.

Persée venant délivrer Andromède. Andromède est nue, attachée sur un rocher, environnée d'une draperie rouge et d'une gaze légère, espérant sa délivrance et craignant le monstre qui sort de la mer. Persée fend les airs, présentant du bras gauche le bouclier où est la tête de Méduse, et tenant de la main droite son épée dont il va frapper le monstre. Toile, soixante-six pouces sur cinquante-quatre. 8,000 francs. Le Brun.

Hercule et Omphale accompagnés d'un Amour, figures de grandeur naturelle. Hercule assis tient le fuseau et la quenouille d'Omphale, qu'il regarde, la tête tournée vers son épaule. A droite, et près d'Hercule, un petit Amour lui présente une éponge dans une coupe d'or. Toile, soixante-six pouces sur cinquante-quatre. 12,000 francs.

Les Chevaliers danois venant tirer Renaud du palais d'Armide. Ils paraissent surpris de la beauté des nymphes qui se baignent dans les eaux claires d'une fontaine. Sur la gauche du tableau on voit un lion et un dragon. Toile, quarante-huit pouces sur soixante-douze. 15,000 francs.

Le Temps découvrant la Vérité. Le Temps tient en l'air, de son bras droit, la Vérité dont la jambe gauche est appuyée sur la cuisse droite du vieillard, tandis qu'il terrasse, avec le manche de sa faux, le Mensonge et la Calomnie. Derrière, en demi-teinte, on voit l'Envie qui va se cacher. Toile, soixante-six pouces sur cinquante-quatre. 12,000 francs.

L'exagération de ces prix fait assez voir qu'ils ne sont point réels et qu'ils ont été enchéris par le vendeur. Il faut donc s'en rapporter aux prix de la vente qui fut faite de ces mêmes tableaux en 1797 et que nous donnons ci-après.

Vente Lareynière, 1797. — *Adam et Ève dans le Paradis terrestre.* Toile, quatre-vingt-douze pouces sur soixante-deux. 1,020 francs. De Sainte-Foy.

Pygmalion voyant sa statue animée. Toile, mêmes dimensions que le tableau précédent. 260 francs. De Sainte-Foy.

Les Chevaliers danois venant tirer Renaud du palais d'Armide. Toile, quarante-huit pouces sur soixante-douze. 1,603 francs. Le Brun.

Persée venant délivrer Andromède. Toile, soixante-six pouces sur cinquante-quatre. 1,200 francs. De Sainte-Foy.

Hercule filant auprès d'Omphale. Mêmes dimensions que le tableau précédent. 1,350 francs. De Sainte-Foy.

Le Temps qui s'empare de la Vérité et qui terrasse la Calomnie. Toile, soixante-six pouces sur cinquante-quatre. 1,680 francs. De Sainte-Foy.

Une Baigneuse accompagnée de sa suivante. Mêmes dimensions que le tableau précédent. 1,000 francs. Le Brun.

Lemoyne

Imp. Bénard et Cie, rue Damiette, 2.



École Française. *Histoire, Batailles.*

CHARLES PARROCEL

NÉ EN 1688. — MORT EN 1752.



Une notice sur Charles Parrocel, qui fut lue à l'Académie de peinture par Charles-Nicolas Cochin, le 7 décembre 1760, nous fournira tous les éléments de la présente biographie. C'est auprès des parents et des amis du peintre que l'auteur de la notice s'était renseigné; l'on peut donc s'en fier à lui. Charles Parrocel, né à Paris le 6 mai 1688, était le fils du peintre de batailles dont nous avons raconté la vie. Son prénom lui avait été donné sur les fonts de baptême par Charles de Lafosse, un des rares coloristes de l'école française. Avec un tel parrain et un tel père, Charles Parrocel fut naturellement amené à suivre la carrière des arts, et il devint, comme son père, un peintre de batailles, et, comme son parrain, un coloriste. Il est en effet des circonstances qui, dans les commencements de la vie, tiennent lieu de vocation. Ce n'est pas que le fils de Joseph Parrocel n'eût du goût pour la peinture: mais il en avait au moins autant pour l'état militaire. Aussi, ayant perdu son père en 1704, il s'engagea l'année suivante dans la cavalerie, étant âgé alors de dix-sept ans. Peut-être, au surplus, ne cherchait-il qu'à se rendre par là plus habile dans le genre qui avait illustré le nom qu'il portait. Toujours est-il qu'ayant passé quelque temps au service, il s'y familiarisa avec les modèles qu'il devait peindre, et s'y appliqua particulièrement à l'étude des chevaux. Il en vint bientôt à savoir par cœur, non-seulement la construction

et les formes du cheval, mais tous les détails du harnachement, si bien qu'après les avoir longtemps dessinés d'après nature, il finit par se trouver en état de les dessiner de pratique avec une justesse surprenante. Les allures du cavalier aussi bien que le mouvement et les habitudes de sa monture, la diversité des physionomies que l'on peut observer dans un régiment dont les soldats sont originaires de différentes provinces, la coupe et les plis habituels de l'uniforme, les armes, les chapeaux, tout cela s'était imprimé si fortement dans sa mémoire qu'on pouvait lui supposer une imagination très-féconde et croire qu'il inventait quand il ne faisait que se souvenir.

« Il ne resta pas longtemps au service où enfin ses talents auroient pu se perdre. Sa mère l'en retira; alors il se livra tout entier à l'étude et, plein des idées de campements, de bataillons et d'escadrons, il se plaisoit à les représenter. Son goût le portoit à la couleur et les maîtres qui le touchoient le plus étoient les coloristes, tels que Rubens et Van Dyck. Il recueilloit volontiers les estampes gravées d'après eux : ce n'étoit point pour les imiter servilement ni pour enrichir ses ouvrages d'idées dérobées; l'abondance de son génie, au contraire, lui avoit difficilement permis dans le cours de ses études de s'assujettir à copier, et il a toujours été persuadé que l'imitation vraiment utile des grands maîtres consiste à regarder leurs ouvrages avec réflexion et à se les graver si bien dans l'esprit qu'on puisse parvenir à voir la nature avec des yeux aussi éclairés[1]. »

Malgré ses bonnes idées sur l'imitation des maîtres et bien qu'il se tînt en défiance contre ce défaut, le plus grave de tous, Charles Parrocel ne laisse pas que de rappeler, dans ses tableaux qui sont rares et dans ses dessins qui sont nombreux, les peintres de batailles qui l'ont précédé. Tantôt il veut refaire ces fières mêlées dont son père savait si bien rendre la confusion et l'horreur, soit dans ses rudes peintures, soit dans ses eaux-fortes si pittoresques et si colorées; tantôt il recommence les rencontres du Bourguignon, mais avec moins de mouvement, de vivacité et de tapage, et d'une touche qui n'est ni si hardie, ni si petillante, ni aussi bien mouchetée de coups de pistolet. Quelquefois, il a des réminiscences de Salvator, mais ce n'est plus la fureur d'un combat de brigands qui se déchirent dans une plaine affreuse, au pied des rochers les plus sauvages; ce sont des engagements de gardes françaises qui ont revêtu des cuirasses pour ressembler aux héros du peintre napolitain; encore est-ce le plus souvent après ou avant la bataille ou dans une halte, que le peintre français les met en scène, de façon que le farouche Salvator reparaît dans les tableaux de Parrocel, non-seulement francisé, mais très-humanisé et fort adouci. Il arrive aussi que son œuvre fait songer aux campements de Watteau et aux pastorales de Berghem traduites par Boucher; mais il montre un peu plus d'originalité lorsqu'il représente les épisodes journaliers de la vie militaire, par exemple des cavaliers qui reviennent du fourrage, des gardes suisses qui festinent sur l'herbe auprès de la tente des vivandiers, ou chevauchant un tambour, devisent avec leurs belles et parlent, le lampion sur l'oreille, des combats auxquels ils n'ont pas assisté.

Peu d'années après qu'il eut quitté le service, Charles Parrocel fit le voyage de Rome à ses dépens, mais il n'eut pas de peine, lui, le fils d'un académicien si connu, à obtenir une place de pensionnaire du roi à l'École de Rome, alors dirigée par Poerson. Quand il eut fini son temps, il parcourut l'Italie, alla jusqu'à Malte, et voulut voir Venise où le retint plusieurs années son goût décidé pour la couleur et les coloristes. C'est là qu'il vit, dans le palais du noble vénitien Sagredo, plusieurs tableaux du Bourguignon qui avaient été exécutés sur des cuirs dorés dont le fond d'or était ménagé en plusieurs endroits pour le luisant des cuirasses. Ces tableaux échauffèrent son imagination et il fut plus que jamais résolu à suivre le genre dans lequel il lui semblait que Parrocel et Bourguignon avaient excellé. De retour à Paris, et sa réputation commençant à s'étendre, il se présenta à l'Académie de peinture le 3 février 1721 et, par une singulière faveur que lui valut sans doute le souvenir de son père, il fut reçu d'emblée sur l'un des deux tableaux qu'il présentait pour être agréé et il ne fut point obligé de faire ce qu'on appelait un morceau de réception.

[1] Essai sur la vie de Charles Parrocel, peintre de batailles, par Charles Nicolas Cochin. On le trouve imprimé dans les *Mémoires inédits sur des artistes français*. Paris, *Dumoulin*, 1854.

« Cette même année 1721, un ambassadeur turc fit son entrée à Paris; elle fut pompeuse et d'autant plus favorable pour la peinture qu'il la fit à cheval et que les habillements des Turcs sont pittoresques et magnifiques. M. Parrocel fit alors un tableau de ce riche spectacle, qui fut universellement admiré et qui est un des plus beaux morceaux que l'on puisse citer en son genre. Quoiqu'il soit placé à Versailles dans les appartements vis-à-vis d'un des chefs-d'œuvre de Van der Meulen, cette concurrence ne le détruit pas, et si l'on admire dans ce dernier quelques détails rendus avec plus de finesse, M. Parrocel, d'autre part, l'emporte par le feu de l'imagination, par la vigueur du coloris et par la facilité et le large du pinceau. »



HALTE DES GARDES SUISSES

Nous venons de voir à Versailles, dans l'escalier de marbre, l'*Entrée de l'ambassadeur turc* et le tableau qui en fait le pendant, la *Sortie de l'ambassadeur*. Ce sont deux morceaux pompeux, décoratifs, peints comme des gouaches, d'une touche décidée, leste et fière. Le premier, moins restauré que l'autre, est encore d'une couleur claire, blonde, dont la base générale est d'un gris fin et froid qui fait ressortir les housses de brocart, les cafetans ouvrés d'or, l'éclat des armures damasquinées, et les robes variées des chevaux que l'on voit se cabrer, piaffer ou bondir dans le cortége. A travers le désordre apparent de la cavalcade, le spectateur se rattache à des groupes qui pondèrent la composition sans lui ôter son décousu pittoresque; et l'œil va se reposer à plaisir sur toute une armée de femmes élégantes, costume Lancret, qui du haut des terrasses du grand bassin, font la haie la plus charmante devant laquelle puisse défiler un pacha. Les arbres des Tuileries dessinent légèrement leurs rameaux sans feuilles sur un ciel d'hiver. Nul doute que l'*Entrée de l'ambassadeur* n'ait mérité à l'origine les éloges que tout le monde en fit... Mais comment

bien juger de la *Sortie de l'ambassadeur* qui est maintenant noircie, gercée, et couverte des restaurations sans nombre qu'y a faites un peintre de l'école de David, Pierre Franque?

Nous avons parlé plus d'une fois, dans le cours de cet ouvrage, du concours qui fut ouvert en 1727, par le duc d'Antin, entre les douze peintres d'histoire réputés les plus habiles de l'Académie. Parrocel, bien qu'il ne fût pas au nombre des concurrents, eut la permission d'exposer son *Entrée de l'ambassadeur turc* dans le salon où tout Paris allait venir voir les ouvrages des premiers artistes du temps, qui s'étaient naturellement piqués d'émulation pour cette épreuve solennelle. A cet enjeu, il ne courait, lui, que de bonnes chances. Il se trouva donc qu'en dépit de l'illustre voisinage qu'il avait affronté, Parrocel se fit en quelques jours plus de réputation qu'il n'en avait acquis depuis sept ou huit ans qu'il était revenu d'Italie. Tout le monde pensait que le ministre avait acheté pour le compte du roi une composition aussi brillante, aussi décorative et qui rappelait une de ces pompes officielles dont les cours monarchiques font des événements. Il n'en était rien, toutefois, et cela parce que le peintre, lorsqu'il avait montré ses deux esquisses au duc d'Antin, qui les vantait beaucoup, n'avait pas eu l'esprit de le comprendre à demi-mot, et, pour comble de gaucherie, s'était laissé prendre par des subalternes ces mêmes esquisses qu'il aurait dû offrir à M. le surintendant. L'acquisition du tableau ne fut faite que longtemps après, sous le ministère de M. Orry qui réunissait le contrôle général des finances à la surintendance des bâtiments. Encore y fallut-il l'intervention pressante de La Tour, le peintre en pastel, qui avait un libre accès auprès du ministre. « M. de La Tour, dit Cochin, eut encore dans ce même temps l'occasion de rendre à Parrocel un service non moins important : une des pensions que le roi accorde aux artistes sur les bâtiments, étoit venue à vaquer par la mort du célèbre M. Rigaud ; cette grâce, qui est désirée principalement par l'honneur qu'elle fait, étoit sollicitée par plusieurs... M. Parrocel, timide et peu actif à se présenter, laissoit parler son mérite seul, mais cette recommandation n'auroit point eu d'effet sans les représentations de M. de La Tour. La pension, qui étoit de mille livres, fut partagée en deux, et la moitié en fut accordée à M. Parrocel; M. Restout obtint l'autre. »

Louis XV ayant ouï parler à La Tour des talents de Parrocel, s'était souvenu du nom de ce peintre et l'avait désigné pour quelques peintures à faire dans les petits appartements de Versailles et dans celui du duc de Bourgogne. L'artiste y peignit une chasse à l'éléphant, une chasse au taureau sauvage, et deux dessus de porte dont l'un représente un camp du régiment du roi, et l'autre un conseil de guerre à cheval. En 1745, il reçut l'ordre de suivre le roi à l'armée; mais il ne put exécuter immédiatement cet ordre, ayant été obligé de partir pour Saint-Malo où l'appelait son frère mourant. Il se rendit plus tard à son poste et fut présent (selon Mariette) à la bataille de Fontenoy, dont il fit le tableau d'après les conseils que voulut bien lui donner le maréchal de Saxe, sur la disposition des corps de l'armée dans cette journée fameuse. La *Bataille de Fontenoy* faisait partie d'une suite qui devait orner la galerie de Choisy et représenter les conquêtes du roi. Si l'on ajoute à cette suite une *Halte* qui fut peinte pour la salle à manger de Fontainebleau et un portrait équestre de Louis XV pour le château de la Muette, on aura la liste complète des travaux commandés à Parrocel par la surintendance des arts. Ne se croyant pas assez habile pour saisir les ressemblances, Parrocel avait chargé Jean-Baptiste Vanloo de peindre la tête du roi, et cette collaboration donna lieu à une querelle des plus vives, qui pensa finir par un coup d'épée, grâce au caractère peu endurant de Parrocel et à ses allures militaires.

Il semble qu'un aussi habile peintre de chevaux aurait dû avoir accès dans le grand monde où l'amour des chevaux est une manière de distinction et d'élégance. Charles Parrocel était pourtant fort peu employé, tandis que Lancret, avec ses petits sujets de modes, ses conversations galantes et ses gentillesses, faisait les délices de la haute bourgeoisie et de la cour. Une aussi injuste préférence avait irrité Parrocel dont l'humeur était naturellement mélancolique et ombrageuse. Ce sentiment se changea bientôt en haine contre Lancret, à l'occasion d'une place de professeur devenue vacante par la mort de Vivien. Parrocel, qui avait été élu conseiller en 1735, aspirait au professorat; « mais il fut fortement traversé dans ce désir par M. Lancret, qui étant conseiller comme lui, représenta que ce seroit avilir ce grade académique, dont la dignité n'étoit point inférieure, que de le quitter pour un autre. » Un tel argument embarrassait l'Académie

d'autant plus que Lancret s'appuyait habilement, contre Parrocel le fils, de l'exemple donné par Joseph Parrocel le père, qui avait été aussi conseiller. Lancret l'emporta et ce fut un vif chagrin pour son antagoniste, dont le caractère n'en devint que plus sombre. Doué d'une physionomie agréable et d'un grand fonds de bonté, Charles Parrocel avait des amis et des plus dévoués, tels que Jean-Baptiste Lemoyne, le sculpteur, le peintre La Tour et le graveur Cochin, son biographe; mais il ne croyait qu'à demi à leur amitié, tant il était devenu défiant et inquiet. Ses tristes réflexions sur le peu de profit qu'il retirait de ses talents l'avaient tellement absorbé qu'il n'était pas facilement abordable, même pour ses amis, et c'était bien rarement, dans la chaleur d'un repas familier, qu'il se déridait avec eux et leur ouvrait son âme



A PAQUIER DEL. — CH PARROCEL PINX — DE LANGLE SC.

DÉTACHEMENT DE CAVALERIE.

affectueuse. Encore fallait-il que tous les visages lui fussent parfaitement connus, car la présence d'une seule personne étrangère à son intimité suffisait pour lui fermer la bouche et le rembrunir. Sa mélancolie n'avait fait que s'accroître depuis que le roi lui avait accordé un logement aux Gobelins où devaient être exécutées en tapisseries ses grandes toiles de l'*Entrée* et la *Sortie de l'ambassadeur turc.* Ainsi éloigné de ses anciens amis, et malgré leurs visites assez fréquentes, il tomba dans une incurable langueur. Une première attaque d'apoplexie l'avait frappé au Luxembourg, comme il travaillait à la suite des tableaux représentant les conquêtes du roi et destinés pour la galerie de Choisy. Une seconde attaque l'obligea d'aller aux eaux de Bourbon, où il se trouva recommandé particulièrement aux médecins des eaux par une lettre de M. Chicoyneau, premier médecin de Louis XV, qui leur avait écrit de l'ordre du roi. Mais tous leurs soins furent inutiles et, revenu à Paris, dans son logement des Gobelins, Parrocel y finit ses jours le 25 mai 1752. Il fut inhumé à Saint-Hippolyte, sa paroisse.

En mourant, Parrocel avait légué à l'Académie un dessin représentant la *Marche de la publication de la*

paix en 1742, immense et superbe dessin qui lui avait été commandé par les échevins de la ville de Paris, sous la prévôté de M. Turgot, et qui lui était resté[1]. Ses derniers ouvrages furent les tableaux destinés pour la galerie de Choisy; mais il n'avait fait que les ébauches, et la plupart n'existaient qu'à l'état d'esquisses, encore pleines d'esprit et de goût. La seule de ces compositions qu'il eût achevée était la *Bataille de Fontenoy*, morceau inégal qui se ressentait des infirmités de la vieillesse, mais où l'on trouvait cependant des parties comparables à ce qu'il avait fait de plus beau. La fureur du combat, le désordre sanglant de la mêlée, étaient surtout exprimés avec beaucoup de verve dans le fond du tableau, où l'éloignement des objets et leur confusion avaient été rendus par les indécisions d'une touche savante et magique.

Charles-Nicolas Cochin, qui a fait presque autant de livres que d'estampes, n'a jamais rencontré sous sa plume une page aussi bien sentie que celle où il caractérise les talents de son ami : nous la citerons ici en entier, autant pour la justesse des pensées que pour le bonheur des expressions, qui semblent avoir gagné de la saveur en vieillissant : « Parrocel, dit-il, a fait une quantité considérable de dessins. Il préféroit souvent cet exercice, qui secondoit l'activité de son génie, à la peinture, dont l'opération plus lente n'obéissoit pas aussi promptement à la succession rapide de ses idées. Souvent il abandonnoit un ouvrage peint, empâté et prêt à finir, quelque pressé qu'il fût, pour jeter sur le papier quelques légers croquis, par une suite de cette intempérance de génie. Lorsqu'il peignoit, difficilement il pouvoit s'arrêter à une idée fixe : il effaçoit et recommençoit continuellement, et ses tableaux, pour la plupart, en couvrent plusieurs autres. Ses dessins, en général peu finis, et par conséquent peu attrayants pour ceux qui n'ont qu'une connaissance foible dans les arts, sont l'admiration des gens de goût par le feu, l'esprit et la sûreté qui y brillent. Il y mêloit volontiers les trois crayons, et donnoit par ce secours quelque idée de la couleur, et supérieurement celle des effets. Quelquefois ce ne sont que de simples traits, mais toujours frappés avec une certitude et une franchise étonnantes. Ils sont dessinés carrément et même un peu outrés à cet égard. S'il s'y trouve des incorrections, ce sont (si j'ose m'exprimer ainsi), des incorrections savantes produites par l'ardeur de marquer sensiblement des vérités et des beautés de la nature, qu'on ressent vivement et qu'on exprime avec excès, et bien différentes de celles qui proviennent de l'ignorance et du défaut de sentiment. Sa manière de dessiner les chevaux est la plus grande, la plus savante et la plus spirituelle qu'on eût encore connue; ce n'est pas qu'on ne puisse lui reprocher des incorrections et des contours outrés et maniérés, mais, en général, il en saisissoit avec beaucoup de fermeté et de goût le caractère, le mouvement et les belles formes. Le Bourguignon, coloriste plein de feu, mais dessinateur peu châtié, étoit bien plus incorrect que lui à cet égard, et l'on peut avancer qu'il ne connaissoit point les beautés du cheval. Van der Meulen les dessinoit avec la plus grande finesse, et même avec plus de justesse que M. Parrocel, mais aussi avec une sorte de maigreur et de roideur, enfin d'une manière plus petite et plus froide. »

Malgré la rareté des ouvrages de Charles Parrocel — il n'en existe pas un seul au musée du Louvre — nous pouvons juger par le peu que nous en connaissons, qu'il a été sainement apprécié par son ami Cochin et sans trop de partialité, sauf quelques termes toujours obligés dans un éloge académique. Du reste, il est d'autant plus convenable de s'en rapporter au jugement de cet habile connaisseur que les peintures de Parrocel ne sont plus aujourd'hui ce qu'elles étaient au sortir de son atelier, puisque déjà, du temps de Cochin, on les disait gercées pour la plupart et presque entièrement perdues par l'abus de l'huile grasse et par l'extrême négligence du peintre dans l'emploi de ses couleurs. Il est sûr que, dans leur fraîcheur, ses tableaux furent admirés sans réserve, et l'on aurait une trop haute idée de son mérite s'il fallait s'en tenir à l'opinion exprimée par ses contemporains, notamment sur ces deux peintures de Versailles, « dont la grandeur immense (dix-sept pieds sur onze) n'est pas encore en proportion avec celle de son génie. » C'est Lafont Saint-Yenne qui parle ainsi, et il ajoute : « Quelle superbe ordonnance! Quelle science dans les « détails prodigieux d'un tel sujet! Distribution admirable des groupes, fécondité surprenante dans l'art « de les varier et de leurs contrastes, vérité et fierté dans les caractères opposés des nations : Turcs, Suisses,

[1] Ce dessin est au Louvre; il est enroulé autour d'un cylindre, et il se déroule au moyen d'une manivelle.

« Français; recherche exacte et scrupuleuse dans leurs habillements, étude laborieuse et savante des plus « belles positions des chevaux et de leur action, avec une imitation parfaite de la richesse et du travail de « leurs couvertures en or, en perles et pierres précieuses; la plus haute intelligence de la perspective « pour la position de cette multitude innombrable, enfin une harmonie enchanteresse... Quelle gloire de



LOUIS XV.

« posséder encore dans l'école française un homme si excellent dans un genre qui embrasse tous les « genres! » Voilà comme on admirait Parrocel de son vivant, et il serait injuste de ne pas faire compte de ces éloges. Les grands maîtres, ceux qui touchent à la beauté absolue et qui appartiennent à l'humanité, veulent être jugés avec les idées communes à tous les siècles, parce que leur gloire a fait éclater son premier cadre, mais les peintres secondaires ne sauraient subir une telle épreuve; aussi faut-il les juger selon le milieu où ils vécurent, avec les yeux, avec les idées de leur temps.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Charles Parrocel a gravé à l'eau-forte trente-sept pièces, décrites dans le deuxième volume du *Peintre graveur français.*

1 à 18. — Vignettes décorant l'ouvrage intitulé : *École de cavalerie*, par M. de La Guérinière, écuyer du roi ; 2 vol. in-8°. Paris, Guérin, 1736.

1. *Frontispice.* Cheval tenu par un valet d'écurie ayant un chien accroupi à ses pieds. A droite, un écuyer, la cravache à la main, démontre les parties extérieures de l'animal, indiquées par des chiffres qui renvoient à des explications contenues dans deux bandes latérales. Dans la marge du haut, on lit : *Le nom et la situation des parties extérieures du cheval;* et plus bas, à gauche, page 1 : *C. Parrocel del. et sculp*

2. *Le Pas. — Le Trot.* Deux sujets sur la même feuille, en hauteur.

3. *Le Galop uni à droite. — Le Galop faux à droite.*

4. *Le Galop désuni du devant à droite. — Le Galop désuni du derrière à droite.*

5. *Le Galop uni à gauche. — Le Galop faux à gauche.*

6. *Le Galop désuni du devant à gauche. — Le Galop désuni du derrière à gauche.*

7. *L'Amble. — L'Aubin.*

8. *Le Passage. — La Galopade.*

9. *Volte à droite — Pirouette à gauche.*

10. *Terre à terre. — Mezair.*

11. *Pesade — Courbette.*

12. *Ballottade. — Croupade.*

13. *Cabriole. — Le Piaffer dans les piliers.*

14. *Officier de cavalerie.* Il a l'épée à la main et se dirige à droite ; le fond est animé par un corps de cavalerie.

15. *Cavalier.* Il a le sabre à la main et se dirige à gauche.

16. *La Course des Bêtes de la bague.* Vue d'un hippodrome, dans lequel des cavaliers se livrent à divers exercices d'équitation.

17. *Le Squelette du cheval.* Les différentes parties du squelette sont numérotées par des chiffres qui renvoient aux explications contenues dans deux colonnes latérales.

18. *Maladies du cheval.* Les parties de l'animal sont indiquées par des chiffres qui renvoient à des explications.

Toutes ces pièces sont signées *C. Parrocel, inv. et sculp.* Elles paraissent avoir été gravées sur douze planches savoir : les numéros 2, 4, etc., sont le côté droit ou gauche d'une planche dont les numéros 3, 5, etc., sont les côtés gauche ou droit.

19 à 24. — Études de soldats. Suite de six pièces non chiffrées, traitées dans le goût de *Salvator Rosa.*

1. *Les Deux hommes de guerre.* Un cavalier barbu, vu de face, tient d'une main la garde de son épée, et fait de l'autre une indication à un cuirassier.

2. *Le Réveil du chef.* Un chef, assis sur un tertre et appuyé sur son bouclier, écoute le rapport d'un de ses soldats.

3. *Les Rameurs.* Une barque à la voile montée par quatre hommes dont deux rameurs ; à droite, un poisson souffleur.

4. *Le Cuirassier assis.* Il pose une main sur son bouclier et s'appuye de l'autre sur sa pique ; dans le fond, deux soldats.

5. *Le Cheval dans le travail.* Un maréchal lui administre avec effort une médecine, en présence du maître de l'animal.

6. *Les Pécheurs.* Deux hommes tirent avec effort un filet rempli de poissons qu'un troisième les aide à soulever.

Ces six pièces sont marquées *C. Parrocel pinx. et sculp.* On en connaît deux états : le premier est avant la lettre.

25. *Le Mousquetaire.* Il est à cheval au milieu de l'estampe, donnant des ordres à un soldat vu par derrière. C. P. *f.*

26. *Le Timbalier des mousquetaires.* Il est vu de trois quarts au milieu de l'estampe, se dirigeant à droite.

27. *Trompette et timbalier en regard.* Ce morceau double représente : 1° un timbalier frappant ses timbales ; 2° un trompette sonnant de son instrument.

28. *Les Deux cavaliers.* Pendant du précédent. Deux cavaliers en regard et l'épée à la main, marchant l'un contre l'autre. Cette estampe et les deux qui précèdent sont marquées *C. Parrocel.*

29. *La Cantinière au camp.* A droite, une cantinière debout, recevant une pièce de monnaie d'un cavalier.

30. *Le Cavalier.* Il est vu de profil, et dirigé à gauche.

31. *Le Dragon.* Il tient son fusil debout sur le cou de son cheval.

32. *Autre dragon.* Il galope vers la droite et l'indique.

33. *Autre dragon.* Vu de profil et tourné à gauche.

34. *Le Soldat en faction.* Un soldat debout, tenant son fusil sur 'épaule.

35. *La Chasse au lion.* Un lion furieux s'est jeté sur un cavalier indien qui occupe le milieu de l'estampe. Un autre cavalier accourt au secours du premier, du fond de la droite.

36. *Bataille.* Un cheval blessé au bas de la droite, et deux hommes morts au bas du côté opposé : *C. Parrocel f. Pour son amy Silvestre, en buvant chopine.* Ces trois derniers mots par renvoi, au milieu du bas.

37. *Griffonnements.* Quatre sujets d'étude griffonnés : un cavalier debout à côté de son cheval ; deux Turcs vus de face, en buste ; une tê e d'homme et une tête de cheval ; l'intérieur d'un manége.

Musée de Versailles. N° 2129. — *Méhémet-Effendi, ambassadeur turc arrive aux Tuileries*, 1721. N° 2130. — *Méhémet-Effendi sort des Tuileries, par le pont tournant.* Deux grandes toiles.

N° 3655. — *Louis XV*, jeune, à cheval et en cuirasse.

La tête du roi est de Jean-Baptiste Vanloo.

N° 4298. — *Autre portrait de Louis XV*, en pied, prenant son chapeau. A droite, un garde du corps et un cheval tenu par un écuyer.

N° 212. — *Entrée de Louis XV à Tournay*, 24 juin 1745.

Musée de Tours. — Deux grandes toiles en largeur, dont l'une représente un rendez-vous de chasse sous Louis XV.

Musée d'Orléans. — *Marche des bagages*, dessin au bistre.

Nous reproduisons la signature de Charles Parrocel, telle qu'elle existe sur les registres de l'Académie.

CParrocel

IMP. BÉNARD ET Cie, 2, RUE DAMIETTE.



École Française. *Conversations.*

NICOLAS LANCRET

NÉ EN 1690. — MORT EN 1743.



Il y eut un jour en France où Mme Tallien prit la place qu'avait occupée Mme de Pompadour. Les petits-maîtres et les jolis abbés de cour, qu'avait engloutis la tempête révolutionnaire, reparurent sous la forme de muscadins, et les gentilshommes, au lieu de justaucorps et de talons rouges, se promenèrent dans Paris le carrick sur l'épaule, le menton dans la cravate et les favoris taillés à la Barras. A partir de ce jour-là, il ne fut plus question de Lancret. Hélas! pour plonger dans l'oubli cet aimable peintre, il n'y avait pas eu besoin des trois *Horaces* et de *Brutus;* il suffisait des *Incroyables* de Carle Vernet. Watteau défiait la mort quoi qu'il arrivât, car Watteau était le créateur d'un genre, le chef d'une École; Watteau sous Louis XIV était un phénomène; mais Lancret, son élève, qui n'avait pas tout à fait les mêmes titres à ne point mourir, fit naufrage avec la vieille société dont il avait retracé les mœurs, les allures et les grâces parfois affadies jusqu'au ridicule. Il fallait l'avénement d'une ère d'éclectisme comme la nôtre pour que Lancret, exhumé de la poussière des mansardes, revint prendre possession des salons

élégants. Aujourd'hui, rien ne s'oppose à ce qu'on voie figurer en un boudoir Louis XV, au-dessus des fauteuils aux bras arrondis et semés de roses, l'escarpolette où se balance madame la présidente de B... dans les jardins de Lancret.

On ne trouverait peut-être aucun peintre qui eût reproduit plus fidèlement que Lancret la physionomie de son époque. Il s'est rapproché des convenances de mœurs et de coutumes, bien plus que Watteau, bien mieux que Pater, entre lesquels nous le placerons. Un prosateur de beaucoup d'esprit a dit de Watteau, en mauvais vers, que dame *Nature* avait enfanté le peintre des fêtes galantes pour admirer sa *portraiture* parée à la française; mais il n'a pas pris garde que Watteau a précisément pour le costume français une horreur qu'il est permis de trouver légitime, même quand elle a pour objet notre costume national de la première moitié du dix-huitième siècle, et que ce maître inappréciable emprunte toujours au vestiaire de la Comédie italienne les habits dont il affuble *Mezzetin* et *Pantalon*, dont il orne l'insondable bêtise de *Gille*. Lancret se tient sur les limites qui séparent le monde réel de la scène; il touche au vaudeville, tandis que Watteau, avec ses types immortels et ses galants paysages, peint des églogues, travesties, il est vrai, mais des églogues : celui-ci reste assez dans la fiction pour atteindre à la poésie; Lancret, sans s'éloigner beaucoup de la réalité, sait lui donner le prestige du théâtre.

Non, ce n'est pas un poëte que Lancret, mais c'est un prosateur élégant. Son idéal, car il n'en est pas tout à fait dépourvu, n'est autre que l'idéal des salons; sa fantaisie ne s'élève pas au delà des distinctions convenues et des raffinements de la mode. Oh! comme ses personnages sont tous gens de qualité! comme ils ont la taille cambrée, les sourcils arqués dédaigneusement, la pointe en dehors! Ne vous attendez pas à les voir s'égarer dans les campagnes agrestes : le peintre les introduit en un paysage sophistiqué, au milieu des massifs taillés en arcades ou en consoles, dans ces réduits artificiels qu'on appelait alors *cabinets de verdure*. Là, il leur imprime le branle de la *monaco* ou la cadence solennelle du menuet. Les cavaliers ont la bouche en cœur; ils portent des mouches. Les femmes ont des poses minaudières; un de leurs bras s'arrondit en tombant sur de larges paniers; l'autre tient un éventail qui, ne cachant qu'une partie du visage, laisse manœuvrer des yeux assassins. Quant au petit marquis, il se donne des grâces; il sourit d'un air avantageux et fait une pirouette de triomphe. En vérité, les porcelainiers de Saxe, qui fabriquaient pour le mobilier des grands ces gentilshommes émaillés, si impoliment appelés *magots*, n'ont rien inventé d'aussi drôlement joli, d'aussi délicieusement maniéré.

Tel était pourtant le monde alors. Telles étaient l'allure des corps et la tournure des idées. On peut le dire : si les races humaines se modifient selon les temps, selon les mœurs, tels étaient aussi les hommes. Ils avaient les yeux à fleur de tête, contournaient leurs attitudes, prenaient des airs futés, et consultaient le *maître de politesse*. Quant aux femmes, leur beauté était délicate, sans doute, mais frelatée. N'oublions pas que l'époque de Lancret, c'est l'époque où Fronsac devient Richelieu, où le régent épuise les sources de sa vie. Nous sommes juste entre la régence et Louis XV, et, à ce point de vue, l'œuvre de Lancret offre une étude curieuse, non-seulement pour l'amateur, mais pour l'historien qui se croit obligé de connaître la forme extérieure des choses, le goût des modes, le caractère des habits et jusqu'à la physionomie du mobilier.

Nicolas Lancret fut d'abord destiné à être graveur en creux; mais comme il montrait une inclination naturelle pour la peinture, on lui fit étudier cet art chez Pierre d'Ulin, professeur de l'Académie. Instruit dans cette école des principes généraux, il se décida pour le genre des fêtes galantes, que Watteau avait alors mis fort à la mode. Il fit de tels progrès chez ce nouveau maître, que Watteau, dit-on, en devint jaloux. Quelques tableaux du jeune Lancret ayant été exposés publiquement furent pris pour des Watteau par des amateurs qui se piquaient de s'y connaître. Watteau, qui était sensible à l'excès, en conçut un redoublement de jalousie qui rompit toute liaison entre les deux peintres. La réputation de Lancret s'en accrut. « On s'empressa, dit d'Argenville, d'avoir de ses ouvrages; on leur donna place dans les meilleurs « cabinets. Un amateur en ayant commandé quatre, dont il fixa le prix, fut si content des deux premiers, « qu'il augmenta celui dont on était convenu. » Lancret avait beaucoup de talent pour les ornements historiés qu'on employait alors si volontiers dans la décoration des appartements. M. de Boulogne, intendant des

ordres du roi, se fit peindre une salle entière dans ce goût, et Lancret y réussit à merveille. Le roi, qui en fut instruit, manda le peintre à Versailles, et lui commanda, pour la salle à manger des petits appartements, une *Collation servie dans un jardin*, des sujets champêtres pour quatre dessus de porte de la galerie d'Apollon et une *Chasse au léopard*, où le peintre représenta la bête attaquée par des hommes nus.

D'Argenville, qui fut le contemporain de Lancret, et qui certainement le connut, nous apprend sur ce maître quelques détails assez intéressants. Il nous le représente comme un homme d'un caractère droit, mais d'une humeur affable. Il savait s'attirer la bienveillance des honnêtes gens par sa douceur et leur estime par sa probité. Un brocanteur, qui sentait combien le pinceau de Lancret pourrait lui être utile à retoucher finement des tableaux de prix, lui proposa de se prêter à ce genre de travail, moyennant une



LE FAUCON *(conte de La Fontaine)*.

grosse pension. Il répondit : « *J'aime mieux courir le risque de faire de mauvais tableaux que d'en gâter* « *de bons.* » La rectitude de son esprit le tenait en garde contre les préventions et les jugements tout faits, et souvent il disait, au sujet de ces anciens tableaux, qu'on admire sans raison, uniquement à cause de leur ancienneté même : « Vous encensez des idoles. » Juge impartial, dit d'Argenville, Lancret visitait souvent les grandes collections des princes avec le célèbre Lemoine, le seul de ses confrères qu'il fréquentait. Tout y était examiné, discuté, critiqué, apprécié suivant sa juste valeur. C'est ainsi que Lancret s'acquit une grande connaissance des anciens maîtres. Son coup d'œil sur cela était infaillible. Un amateur voulut un jour l'éprouver au sujet d'une copie de Rembrandt représentant une *Vierge*, qu'il avait substituée dans son cabinet en la même place et dans la même bordure que l'original. Sitôt que Lancret l'eut examinée, il s'écria, parlant à un ami qu'il avait mené avec lui : « On nous trompe, ce n'est pas là l'original que j'ai vu ici plusieurs fois. » Le curieux en demanda la raison, et le peintre lui fit apercevoir quelques fausses touches

sur les bras de l'Enfant et de la Vierge. L'original, qu'on apporta dans le moment même, confirma son jugement[1].

A ce tact d'une justesse rare, Lancret joignit une imagination inépuisable et une fertilité d'invention qui allait jusqu'à l'enthousiasme, au dire de son biographe. Quelle variété n'a-t-il pas su mettre dans des sujets aussi usés, aussi rebattus que les *Éléments*, les *Saisons*, les *Quatre parties du monde*, les *Heures du jour*, les *Douze mois de l'année*, les *Cinq Sens!* Il en est qu'il a traités jusqu'à deux et trois fois, et toujours différemment. Chose singulière! Lancret fut un artiste des plus laborieux; il travailla énormément, et cependant il ne se répéta point. Il passe pour un peintre qui a tout fait de pratique d'après un type convenu renouvelé de Gillot et de Watteau; et cependant il ne donna jamais un coup de pinceau sans avoir consulté la nature. Dans les salons, dans les rues, à la promenade, partout, Lancret ne cessait d'étudier, d'observer en peintre les attitudes, les gestes, les costumes. Les dames qu'il rencontrait aux Tuileries étaient pour lui des modèles; l'allée où il les avait aperçues traînant leur robe de soie à grands ramages n'était à ses yeux que le fond du tableau dans lequel il les placerait. Quelquefois le frôlement d'une de ces robes, le passage d'une marquise élégante accompagnée, comme d'un prétexte, de deux petits enfants adorables, le frappait si vivement, qu'à l'instant même il quittait ses amis pour dessiner à l'écart ce qui lui avait plu. Quelque temps avant sa mort, il avait conçu le sujet d'un tableau représentant un Savoyard qui montre la curiosité, pour me servir de l'expression de d'Argenville. Pour mieux s'inspirer de la nature et la bien prendre sur le fait, Lancret fit venir chez lui des petites filles et des petits garçons qu'il avait rencontrés sur une place montrant *la marmotte en vie.* Il les disposa dans son atelier, ou plutôt il les laissa se disposer d'eux-mêmes en groupes curieux et pittoresques, voulant observer à l'aise leur contenance et les expressions variées de leurs physionomies. Comme il était en train de les dessiner ainsi, un ami entra brusquement et le surprit au milieu de cette troupe de marmots, mettant en pratique ce qu'il recommandait constamment aux autres : Peindre d'après le naturel. Car c'était là — qui le croirait? — sa préoccupation habituelle en fait d'art. « Les hommes, selon lui, n'étaient point des anges et ne pouvaient deviner ce qu'ils n'avaient pas toujours sous leurs yeux. Si vous abandonnez trop tôt la nature, disait-il, vous deviendrez faux et maniéré, au point que lorsque vous voudrez la consulter de nouveau, vous ne la verrez qu'avec des yeux de prévention et ne la rendrez que dans votre manière ordinaire. »

Qui le croirait? disions-nous, c'est Lancret qui parle ainsi! lui si maniéré, lui, l'élève et l'imitateur d'Antoine Watteau! Comment concilier des préceptes aussi raisonnables avec une peinture qui touche à l'extrême décadence? Ah! c'est que, pour voir la nature, il ne suffit pas d'avoir des yeux. Il y faut encore des principes, une tradition; il faut une clef pour traduire, pour interpréter ce langage de la nature, qui ne se fait pas comprendre à tout le monde. Au dix-huitième siècle, on avait un sentiment très-vif de la réalité; mais le véritable sentiment de la nature avait disparu. Il manquait aux poëtes, aux hommes de lettres aussi bien qu'aux peintres. A l'exception de Jean-Jacques et, plus tard, de Bernardin de Saint-Pierre, personne n'avait en littérature ce sentiment, au degré du moins où il faut l'avoir pour être un artiste. Nos peintres se faisaient une loi de consulter la nature, et jamais ils n'en furent plus éloignés. Boucher ne peignit pas une femme nue sans prendre modèle; mais ne voyant qu'avec les yeux de son siècle, il modelait les chairs comme de l'ouate, cassait les os, amollissait les tendons et faisait subir à la nature l'orthopédie de l'art. Lancret, lui aussi, fidèle à ses discours, ne prenait pas un crayon sans avoir la nature sous les yeux; mais, en dépit de lui-même, il demeurait factice. Élevé dans les parcs imaginaires de Watteau, au milieu de ses nymphes enrubannées et de ses bergers vêtus de satin, le peu de réalité qu'il mêlait aux souvenirs de son maître ne faisait qu'affaiblir son œuvre, car, en vérité, quand on imite Watteau, ce n'est la peine de s'amender, et autant vaut, ce me semble, rester dans le royaume de la fantaisie. Lancret voulut assagir Watteau, et il se trompa : on ne raisonne point la folie. Aussi, à côté de la poésie de ce maître charmant, la prose de l'élève, quelque élégante qu'elle soit, n'est rien que de la prose.

Toujours est-il que la peinture de Lancret parut excellente à ses contemporains. A l'âge de vingt-neuf ans, il fut agréé de l'Académie, sous le titre de *peintre des fêtes galantes*, déjà donné à son maître; en 1735, il fut

[1] D'Argenville, *Abrégé de la Vie des plus fameux Peintres*, tome IV, p. 439. *Paris*, 1762.

élevé au rang de conseiller. Les deux tableaux qu'il donna pour sa réception, et qui ornaient les salles de



A. PAQUIER. DEL. LANCRET. P. CARBONNEAU. SC.

LA CONVERSATION GALANTE.

l'Académie, étaient de ceux que l'on distinguait et que l'on montrait le plus volontiers aux visiteurs. Un de ces

RECHERCHES ET INDICATIONS



M. de Chennevières a publié dans le tome I[er] des *Archives de l'Art français*, *Paris*, 1852, la pièce curieuse qu'on va lire, laquelle a été clairement expliquée et spirituellement annotée par notre confrère et ami M. Mantz, qui a précisé le moment historique auquel se rapporte l'anecdote suivante :

« Dans le voyage de la reine, il est arrivé plusieurs accidents, mais surtout de Provins à Montereau, où le second carrosse de dames s'embourba de façon qu'on ne put le retirer.

« Six dames du palais furent obligées de se mettre dans un fourgon avec beaucoup de paille quoiqu'en grand habit et coiffées ; il faut représenter les six dames le plus crotesquement qu'on pourra et dans le goust qu'on porte les veaux au marché, et l'équipage le plus dépenaillé que faire se pourra.

« Il faut une autre dame sur un cheval de charrette harnaché comme ils le sont ordinairement, bien maigre et bien harassé, et une autre en travers sur un autre cheval de charrette, comme un sac, et que le panier relève, de façon qu'on voye jusqu'à la jarretière, le tout accompagné de quelques cavaliers culbutez dans les crottes, et de galopins qui éclairent avec des brandons de paille.

« Il faut aussi que le carrosse resté paroisse embourbé dans l'éloignement, enfin tout ce que le peintre pourra mettre de plus crotesque et de plus dépenaillé. »

On lit en marge, écrite par une main du dix-huitième siècle, cette seule indication : *Copié sur l'original envoyé par le D. d'Antin au sieur Lancret, qui a exécuté ce dessin.* M. Mantz a tiré de cette note, rapprochée de la pièce elle-même, des inductions positives. Il s'agit ici du voyage que Marie Leckzinska dut faire, en 1725, pour aller rejoindre, à Fontainebleau, son futur mari, Louis XV. Le duc d'Antin était alors surintendant des bâtiments, et c'est à lui qu'il appartenait naturellement de commander à Lancret un tableau qui devait amuser un instant le jeune roi et les dames de la cour. Les héroïnes de cette petite aventure étaient justement la fine fleur de la noblesse ; elles s'appelaient de Tallard, de Béthune, d'Épernon, de Prie, de Matignon, de Nesle ; et de les voir ainsi, marquises et duchesses, embourbées, défrisées, les paniers relevés et la jambe compromise, assistées de galopins et éclairées de feux de paille, cela devait infailliblement ragaillardir les propos de la noce, et fort égayer ces dames elles-mêmes qui, parties de Chantilly dans les carrosses du roi, ne s'attendaient guère, dit l'annotateur, à revenir en charrette, *dans le goust qu'on porte les veaux au marché*.

Lancret a eu le bonheur d'être interprété par des graveurs excellents, par les mêmes au surplus qui ont rendu impérissables les ravissants ouvrages de son maître. Jacques-Philippe Lebas, Cochin, de Larmessin, Cousinet, George F. Schmidt, de Berlin, ont gravé de jolis tableaux de Lancret, et l'on peut dire que le maître n'y a rien perdu. Voici les principales estampes d'après Lancret.

La Conversation galante, par Jacques-Philippe Lebas. C'est le titre donné par Lebas au tableau de réception de Lancret à l'Académie, lequel était connu sous le nom d'*Amusements champêtres*.

Le Repas italien, par le même.

Le Jeu de Colin-Maillard, par C.-N. Cochin.

M[lles] Sallé et Camargo, célèbres danseuses, figurant un pas dans un jardin, entourées de musiciens, par de Larmessin. C'est une des pièces capitales d'après ce maître, et un véritable tableau, quoique le peintre n'ait voulu faire qu'un portrait.

On ne s'avise jamais de tout, par le même graveur. — *Le Gascon puni.* — *La Servante justifiée.* — *Les Cinq Sens* de nature, par le même.

Le Turc amoureux, par G.-F. Schmidt, de Berlin.

La Belle Grecque, par le même.

Le Moulin de Quiquengrogne, par Élisabeth Cousinet.

Les Ages et *les Eléments*, par Desplaces, Tardieu père, et Benoît Audran fils.

Les dessins de Nicolas Lancret sont assez semblables à ceux de Watteau ; mais ils sont plus finis, et par cela même ont moins de liberté et de chaleur. Les figures, dit d'Argenville, n'y pèchent pas pour être trop courtes et il avait renchéri sur Watteau à cet égard ; on y trouve cependant de la correction, beaucoup de légèreté de main, du gracieux ; son amour pour son art lui faisait rechercher jusqu'aux moindres choses. Le goût de ses tableaux indique celui de ses dessins.

L'œuvre de Lancret en quarante-six morceaux, — on en compte aujourd'hui un bien plus grand nombre, — fut vendu 60 livres seulement à la vente Lorangère, dirigée par Gersaint, en 1744, un an après la mort du peintre. Aujourd'hui ces mêmes estampes, fort recherchées, seraient vendues en très-belles épreuves vingt fois cette somme.

A cette même vente, deux tableaux de Lancret, représentant, l'un, des voleurs qui dépouillent un voyageur, l'autre, un sujet galant, ne s'élevèrent qu'à la somme de 80 livres. Il est juste d'ajouter que le même jour un tableau de Téniers, le *Château de Téniers*, ne fut vendu que 220 livres.

A la vente Lalive de Jully, en 1770, un *Repas champêtre*, gravé par Moitte, ne monta qu'à 202 livres.

Comme ceux de Watteau, qui, aux mêmes époques, ne se vendaient guère plus cher, les tableaux de Lancret se vendirent longtemps comme des devants de cheminée.

En 1845, vente Vasserot, les *Plaisirs de la Pêche* s'élevèrent à 1,301 fr., et les *Tireurs d'arc*, à 400 francs.

Dans cette même année 1845, à la vente Cypierre, trois tableaux de Lancret furent vendus : 1° *Un Bal à costumes dans la rotonde de Trianon*, 3,220 fr. ; 2° *Un Bal dans le jardin de Trianon*, 3,650 fr. ; 3° *Une jeune Bergère*, grandeur naturelle, vue jusqu'aux genoux dans un paysage, 500 fr.

Lancret

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Française. *Histoire, Portraits.*

NOEL-NICOLAS COYPEL

NÉ EN 1691. — MORT EN 1734.



N.N. COYPEL. P. J. CAGNIET. D F. PIERDON. SC

Issu du second mariage de Noël Coypel, Noël-Nicolas était le frère consanguin d'Antoine et l'oncle paternel de Charles. Il était de trente ans plus jeune qu'Antoine Coypel, étant né au mois de novembre 1691 [1] ; aussi n'y eut-il jamais entre eux que d'assez froides relations, et tandis qu'il était si naturel qu'Antoine se fît l'instituteur de son jeune frère, ce fut Noël Coypel qui, à l'âge de soixante-douze ans, prit soin de l'éducation pittoresque de Noël-Nicolas. Celui-ci, du reste, put tirer aussi quelque profit des conseils de sa mère, Françoise Perrin, qui peignait, dit-on, *de fort bon goût.* A la mort de Noël Coypel, ses nombreux enfants, j'entends ceux du second lit, demeurèrent sans fortune, bien qu'Antoine Coypel, par une noble générosité, eût renoncé en leur faveur à sa part dans la succession paternelle. Noël-Nicolas, qui avait alors seize ans, ne put donc, faute de moyens pécuniaires, entreprendre le voyage d'Italie, comme il en avait le désir, et il dut songer bientôt à chercher dans l'art une ressource honorable.

[1] V. la courte notice sur Noël-Nicolas Coypel, insérée par son beau-frère Carême dans les *Amusements du cœur et de l'esprit.*

A vingt et un ans, il fut chargé de peindre deux tableaux pour la chapelle de la communion, à Saint-Nicolas du Chardonnet, où ils sont encore. L'un représente un miracle de Moïse, mais il est tellement obscurci qu'il est difficile de s'y reconnaître ; ce qu'on y voit encore ne paraît être qu'une médiocre imitation de Lebrun ; l'autre est la *Manne dans le désert*. Les figures en sont de grandeur plus que naturelle. Moïse et Aaron, drapés avec art, sont tous les deux sur un tertre d'où ils dominent le peuple hébreu ; mais dans ce peuple on n'aperçoit que des physionomies toutes françaises. Les femmes, particulièrement, n'ont rien du type juif, et ressemblent à de jolies Parisiennes, à cela près que leur grâce est inexpressive, malgré leurs mains levées au ciel. Noël-Nicolas Coypel rappelle ici la froide correction de La Hire, mêlée à une certaine dignité que Noël Coypel, le père, avait empruntée du Poussin en l'affaiblissant. Quand on se souvient du beau tableau de *la Manne* du Poussin, on est tout surpris de voir qu'un pareil sujet a pu être traité par Coypel, alors bien jeune, il est vrai, avec si peu de mouvement, si peu d'expression et si peu de monde, car on n'y compte guère que huit ou dix figures et la foule n'est pas même indiquée dans la perspective. Cette peinture, du reste, présente, dans les draperies surtout, des tons fins qui charment l'œil ; les couleurs n'y ont point cette crudité blessante qu'on retrouve dans toute l'école du Vouet ; elles sont rompues, mêlées, et ont dû être harmonieuses avant que l'accord n'en fût troublé par l'assombrissement partiel et l'inégale conservation du tableau.

Les données mythologiques convenaient beaucoup mieux au talent de Noël-Nicolas Coypel que la gravité des sujets religieux. Dessinateur châtié, habile à modeler le nu, sinon très-finement, du moins avec morbidesse et vérité, il aimait à peindre des Nymphes et des Amours. Il y mettait de la grâce, une grâce familière, et il savait embellir ses compositions en ce genre, de jolis fonds de marines ou de paysages, les égayer d'accessoires sobrement ménagés. C'est un agréable tableau que son *Triomphe de Galatée*, bien qu'il n'y ait point d'idéal, point de style ; ses airs de tête ne sont pourtant pas vulgaires, mais ils sont à peu près insignifiants. Son type de femme est celui qu'offrirait une jolie bourgeoise, au minois court, chiffonné et mignard : grands yeux, bouche coquette, petit nez sans forme, vaste front, chevelure négligemment nouée. Il est évident que ce peintre n'a cherché ses modèles ni dans l'antique, ni dans les grands maîtres, ni dans sa pensée, et qu'il a tout simplement regardé autour de lui. Cependant quand on voit des Coypel dans la gravure, on n'éprouve point cet ennui que produisent si souvent les praticiens de la décadence italienne. L'esprit de nos Français leur sert toujours à quelque chose.

En 1720, sous le rectorat d'Antoine Coypel, Noël-Nicolas fut reçu de l'Académie. Il offrit pour son tableau de réception l'*Enlèvement d'Amymone*, morceau dont nous ne pouvons juger, car il n'a été ni conservé dans l'héritage de l'Académie, ni traduit par la gravure. En revanche, Lebas, Trochon, Beaumont et Danzel ont gravé d'après Coypel le *Bain de Diane*, charmante composition bien dessinée et sagement pittoresque, la *Charité romaine* qui n'a sans doute rien perdu à être interprétée par le burin ; huit dessus de porte représentant les *Saisons* et les *Plaisirs de la chasse*, et dans lesquels l'artiste avait montré une habileté rare à peindre les enfants, à saisir le gracieux de leurs formes inachevées, à exprimer le tendre de leurs carnations. Il ne faut pas confondre ces dessus de porte avec ceux qui décoraient le château de Passy, appartenant au marquis de Boulainvilliers, prévôt de Paris, château où Noël-Nicolas fut employé à peindre sur des portes feintes, deux traits de la fable de Psyché, Vénus avec l'Amour, et une Amphitrite escortée de Tritons et de Néréides, qui semblait être un de ses sujets de prédilection.

Bien qu'il fût membre de l'Académie de peinture, et âgé déjà de trente-cinq ans, Noël-Nicolas Coypel avait fort peu de réputation. La cour n'avait pas entendu parler de lui et la faveur des ministres n'était jamais allée le chercher. « Un des premiers morceaux qui servirent à le faire connaître, dit Mariette dans ses notes manuscrites, fut un tableau représentant le Triomphe de Galatée, ou la Naissance de Vénus, qu'il exposa dans la galerie du Louvre en 1727, à l'occasion d'une concurrence qui fut proposée aux principaux peintres de l'Académie. MM. Le Moine et de Troy eurent le prix (il était de cinq mille livres, sans compter quinze cents livres de supplément pour l'auteur couronné) et l'on ne peut disconvenir qu'ils en étaient

très-dignes. M. Charles Coypel reçut aussi une marque de distinction : le roi prit son tableau, mais y avait-il de la justice à laisser, comme on fit, sans aucune récompense l'ouvrage de M. Noël-Nicolas Coypel ? Le public sut l'apprécier à sa juste valeur. N'y ayant là dessus qu'une seule voix, tout le monde le regarda avec une admiration mêlée d'étonnement, et l'on plaignit l'auteur en secret de n'avoir personne auprès du ministre, qui fît sentir la force de ses talents. » Il paraît cependant qu'il se trouva quelqu'un pour rendre hautement justice à Noël-Nicolas Coypel, car le comte de Morville, secrétaire d'État, lui donna de sa bourse[1] quinze cents livres, somme égale à celle que le roi avait promise au vainqueur, en sus du prix.



LA GALATÉE.

Trop honnête pour intriguer, trop timide pour se faire valoir, Noël-Nicolas était destiné à être malheureux toute sa vie. Les marguilliers de l'église Saint-Sauveur, à Paris, voulant faire décorer à peu de frais la Chapelle de la Vierge, donnèrent la préférence à Coypel, uniquement parce qu'il offrait d'entreprendre le travail pour un prix qui n'était guère que le remboursement de ses dépenses en couleurs et en échafauds. Il se mit donc à l'œuvre et peignit au maître-autel l'Assomption de la Vierge, et, au plafond, le Paradis s'ouvrant pour la recevoir. Ce dernier ouvrage lui fit beaucoup d'honneur. L'ordonnance en était belle et la

[1] Et non pas *lui fit donner*, comme dit la Notice des tableaux du Louvre, car si M. de Morville se fût borné à solliciter pour Coypel une somme de quinze cents livres, d'Argenville n'aurait pas ajouté : *ce trait de générosité* est sçu de tout le monde. Il n'était pas possible d'ailleurs que le roi, qui avait promis 1,500 livres au gagnant, les donnât à un autre.

distribution des figures aussi heureuse que celles des clairs et des ombres. Le principal groupe, composé de dix-huit figures, représentait le Père Éternel dans sa gloire, entouré de la cour céleste qui célèbre le Ravissement de Marie. Au-dessous, mais sur un autre plan, étaient réunis les Pères de l'Église et les Saints du Nouveau Testament, environnés d'anges et de chérubins. Au bas du plafond, le long de la corniche, étaient rangées des figures paraissant exécuter un concert. Tout Paris alla voir les peintures de Coypel et en admira la fraîcheur, les teintes lumineuses, la transparence. On vantait surtout une certaine douceur dans la touche, habilement calculée pour traduire le vague de l'air et graduer l'enfoncement des figures dans la perspective du ciel. On était surpris et enchanté de voir que ce plafond, qui était en effet un fond plat, paraissait d'en bas se creuser et s'arrondir en coupole, de manière à produire la plus complète illusion. Coypel, comme pour augmenter l'aspect aérien des figures du plafond et les rejeter à une plus grande distance, avait placé sur la corniche des anges sculptés et peints, c'est-à-dire qu'il avait opposé des reliefs coloriés aux figures de plate peinture. Lorsqu'il fallut en venir au payement, les marguilliers de Saint-Sauveur, qui ne connaissaient pas la cherté de l'outremer et ne s'attendaient point que le mémoire des déboursés monterait si haut, voulurent le réduire : il fallut plaider. Coypel demanda des arbitres qui estimèrent son ouvrage et lui donnèrent gain de cause. Mais la chicane et les muses ne vont guère ensemble, le pauvre peintre perdit en sollicitations et en démarches un temps précieux, il se tourmenta l'esprit, s'échauffa la bile, et un jour, que, dans son agitation, il passait brusquement par une porte, il se blessa grièvement à la tête. Depuis longtemps, du reste, il avait perdu l'enjouement naturel de son humeur. Marié à vingt-trois ans à une veuve qui avait plusieurs enfants, mais qui ne lui en a pas donné, il avait eu beaucoup de peine à entretenir sa nombreuse famille, et il était tombé dans le découragement. Trois ans après l'achèvement des peintures de Saint-Sauveur, au moment où il pouvait espérer les tardives faveurs de la cour, il fut enlevé par la mort le 14 décembre 1734.

L'Église de Saint-Sauveur ayant été démolie en 1778, nous ne pouvons juger aujourd'hui du mérite des peintures qui en décoraient le plafond, non plus que du tableau qui ornait le maître-autel et dont la destinée nous est inconnue. Ce tableau, étant sur toile marouflée, a pu être cependant détaché de la muraille ; toutefois, ce qu'il est devenu, nous n'avons pu le découvrir. Il en est de même du tableau que Coypel avait peint pour les Minimes de la place Royale, et qui était regardé comme un de ses meilleurs morceaux, au dire de d'Argenville. On y voyait saint François de Paule et ses compagnons passant la mer sur le manteau du saint, et tout y était au mieux... Mais telle est notre indifférence à l'égard des artistes français que, si parfois il nous arrive de sentir pour eux un goût rétrospectif et passager, nous ne pouvons plus même nous mettre sur la trace de leurs ouvrages, et il se trouve alors que ces curieux éléments de l'histoire de notre art ont disparu, ou ce qui est pis encore, gisent ignorés dans les profondeurs de l'oubli.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Noël-Nicolas Coypel a gravé à l'eau-forte quatre morceaux qui sont : *sainte Thérèse avec plusieurs anges*, pièce ovale in-4° ; le *Triomphe d'Amphitrite*, in-4° en travers ; une *Femme endormie*, elle est couchée sous un pavillon qu'un satyre découvre, l'amour est à côté d'elle, in-4° en travers ; *une Femme qui caresse un pigeon*, elle est à mi-corps, pièce également in-4° en travers, elle a été terminée au burin par Nicolas Edelinck.

Ces quatre eaux-fortes sont de la plus grande rareté. Le cabinet des estampes ne les possède point et M. Robert Dumesnil déclare n'en avoir jamais vu qu'une seule, qu'il décrit ainsi dans le second volume du *Peintre-Graveur français*.

Le Musée du Louvre ne renferme aucun ouvrage de Noël-Nicolas Coypel ; mais on peut voir deux tableaux de lui à Saint-Nicolas du Chardonnet, dans la chapelle de la communion.

A Versailles, on voit encore une *Gloire d'Anges* et une *Nativité* dans l'oratoire de la reine, *Arion sur un dauphin* dans l'hôtel du grand-maître.

Vente Prince de Conti, 1777. *Zéphire et Flore*, avec des amours, toile de 23 pouces sur 28, 240 liv. — *Le Triomphe de Galatée*, peint sur cuivre de forme ovale. Hauteur, 10 pouces ; largeur, 25 pouces, 135 liv.

Coypel

peint et gravé par n. coypel

Corbeil. — Typ. et stér. de Crété fils.



École Française. *Histoire.*

JEAN RESTOUT

NÉ EN 1692. — MORT EN 1768.



A. Paquet. Peulot.

Les renseignements, Dieu merci! ne nous manqueront point sur Jean Restout et sur la nombreuse famille d'artistes à laquelle il appartenait. Extraits de naissance, actes de mariage, registres baptismaux, emphatiques nécrologies, éloges académiques à perte de vue, inventaires, catalogues, éclaircissements et annotations de toute espèce, nous aurons cette fois autant de documents que l'on en peut désirer, et même un peu plus qu'il ne nous en faut. Mais pourquoi le destin veut-il que cette richesse de matériaux ne nous arrive jamais quand il s'agit d'un grand peintre, d'un de ces hommes dont la gloire intéresse, non pas seulement telle ou telle académie de province ou même telle école nationale, mais l'humanité tout entière. Ne dirait-on pas que la fortune a mis une intention de malice et d'ironie à nous cacher soigneusement ce qu'il nous serait si précieux de connaître, et à nous accabler d'indications, de titres et de preuves, alors qu'il nous est assez inutile d'être aussi amplement informés? Que nous importe, en effet, de savoir qu'il a existé douze ou quinze peintres du nom de Restout (y compris les femmes), mais tous bien au-dessous du plus célèbre d'entre eux, qui lui-même est un peintre de troisième ou de quatrième ordre? Que nous font les extraits de baptême de tous ces braves gens, s'ils n'ont point reçu du ciel le vrai baptême, celui du génie?

Pour ce qui est de Jean Restout en particulier, l'abondance de biens peut devenir un embarras, car nous aurions avec lui de quoi remplir un demi-volume, alors qu'il doit nous suffire d'une feuille d'impression.

Jean Restout était le neveu de Jean Jouvenet, étant né à Rouen, le 26 mars 1692, de Marie-Madeleine Jouvenet, sœur de l'illustre peintre, et de Jean Restout. Il était donc issu de l'alliance de deux familles de peintres, car la peinture s'exerçait de père en fils, dans la maison des Restout, depuis le seizième siècle, aussi bien que dans la maison des Jouvenet. Jean Restout, le père, et Marie-Madeleine Jouvenet, qui peignaient fort bien l'un et l'autre, furent naturellement les premiers guides de leur fils; mais le grand Jouvenet ayant été frappé des talents qu'annonçait son neveu, le prit en amitié, et fut dès lors son unique maître. Jean Restout travailla donc sous les yeux de son oncle jusqu'en l'année 1717, qui est celle où mourut Jean Jouvenet. L'éducation était alors sévère jusqu'à la rudesse. On raconte que le jeune Restout, content comme il arrive toujours, de ses premières productions, ayant un jour gâté un tableau de son maître en y touchant d'une main présomptueuse et encore inhabile, reçut un coup de canne de son respectable oncle, qui, devenu paralytique de la main droite, se faisait un plaisir de voir peindre Restout et un devoir de le corriger [1]. Ce fut dans l'atelier de Jouvenet et sous sa dure discipline que son neveu exécuta un tableau destiné au grand-autel des Capucins de Rouen, et qui représentait *Saint Dominique visitant le corps de saint François dans un caveau;* poétique effet de lumière. Ce tableau, qui s'est perdu, devait figurer en regard de l'*Agonie de saint François* que Jouvenet fit peindre d'abord sous ses yeux par Restout, et qu'il peignit ensuite lui-même, de la main gauche, impatient de voir que la pensée d'un maître ne pouvait se manifester par la main d'un élève, et domptant, par l'enthousiasme de son âme, la paralysie ou l'inexpérience de ses membres.

L'année même de la mort de Jouvenet, Jean Restout concourut pour le prix de Rome, ou plutôt il présenta aux professeurs de l'Académie de peinture un tableau de *Vénus demandant des armes à Vulcain,* non pas tant pour concourir que pour savoir si on l'en jugerait digne. Ce tableau lui valut l'honneur d'être agréé par l'Académie, sans qu'il eût besoin d'aller à Rome. Mais ce que nous avons dit au sujet de quelques autres peintres du dix-huitième siècle, on peut le dire également de Restout : le voyage d'Italie n'eût pas beaucoup changé son style ni modifié les habitudes qu'il avait contractées dans l'atelier de son oncle. En recommençant la manière de Jouvenet, en répétant ses airs de tête, en imitant si assidûment et si bien sa façon de draper, son goût de dessin, Restout fit assez voir qu'il n'était pas de ces hommes qui par l'étude et la réflexion se peuvent créer une manière à eux (quand ils ne l'apportent pas en naissant) comme le fit Nicolas Poussin, après avoir échauffé son génie au contact des marbres antiques. Trois ans se passèrent avant que Restout fût reçu à l'Académie, qui l'avait agréé. Son morceau de réception, qui est aujourd'hui au palais de Saint-Cloud, représente *Aréthuse fuyant les poursuites d'Alphée* et se réfugiant dans les bras de Diane qui la change en fontaine. Mariette, en parlant des sujets de la fable traités par Restout, a fait observer que ces sujets ne convenaient point au talent de l'élève de Jouvenet, pas plus qu'à Jouvenet lui-même. La mythologie, qui fut la religion de la beauté, veut en effet des formes choisies, de beaux types, des figures élégantes, nobles, chatiées, et lorsque le peintre emprunte à l'antique ses héros et ses dieux, ses fleuves et ses nymphes, comment se dispenserait-il de consulter les sublimes modèles de ces divinités humaines que l'antique nous a laissés? Restout, qui était par essence un Français et, qui plus est, un Normand, ne soupçonnait pas même ce beau absolu que nous appelons l'idéal, et d'un autre côté il n'avait pas non plus le mérite d'une imitation attentive et sévère. Il peignait beaucoup de pratique et voyait d'ailleurs la nature avec un certain esprit de système. Loin de savoir en dégager la beauté, il en accusait avec énergie le côté vulgaire, et se tenait pour content s'il avait mis du mouvement dans ses groupes, des contrastes dans sa pantomime et ce que les curieux d'alors nommaient du *ragoût* dans le maniement du pinceau.

Avec ces qualités qu'il avait héritées de Jouvenet, Restout était surtout propre à composer des tableaux d'église. Il avait, du reste, le sentiment des effets optiques, s'entendait à creuser sa toile, à éclairer sa

[1] Éloge de Restout par M. Maillet du Boulay, cité par M. de Chennevières dans son IIIe vol. des *Peintres provinciaux.*

composition, à refléter ses ombres, et savait donner à ses figures ce genre d'expression, malheureusement théâtral, qui résulte de la contenance ou du geste. Aussi a-t-il brillé dans la peinture religieuse, parce que la vulgarité des formes n'a rien d'incompatible avec le génie du christianisme, et que la plupart des fidèles ont besoin que le tableau parle avant tout à leurs yeux, n'étant pas capables de saisir les expressions



JESUS AU JARDIN DES OLIVIERS.

délicates, les fines nuances que recherche le peintre de style pour toucher les âmes élevées. Déjà Restout avait eu à peindre pour l'église Saint-Germain-des-Prés, un des grands tableaux de la nef, *Ananie imposant les mains à saint Paul*. Ce morceau est aujourd'hui dans une des chapelles de Notre-Dame, nous ne savons pourquoi; mais on y peut étudier la manière de Restout, car elle y est tout entière et sans exagération. Bien que cette manière soit au fond celle de Jouvenet, on y distingue cependant, en bien et en mal, la personnalité du disciple. Saint Paul est agenouillé avec l'humilité d'un chrétien devant Ananie;

mais il n'y a ni majesté dans la figure du grand-prêtre des juifs, ni rien qui annonce la grandeur et le génie dans la figure de saint Paul. Ici, comme partout, le peintre ne s'élève pas au-dessus d'une certaine trivialité de formes et de gestes; ses modèles manquent de caractère; ses personnages ont une pantomime prévue, apprise par cœur. En revanche, tout ce qui tient au métier de peintre est manié avec une habileté rare. Personne, au dix-huitième siècle, ne peignait d'une façon plus agréable, d'une main plus savante, plus adroite et plus libre. Dans le tableau, comme dans l'esquisse qu'on en voit au Louvre, c'est une harmonie charmante de tons rompus et pour ainsi dire *bémolisés*. On dirait de ces anciennes tapisseries dont le temps a fondu et amorti les couleurs. Toutefois Restout, quand son tableau fut en place, y aperçut quelques défauts qu'il jugea facile de corriger; mais il ne put obtenir des religieux de l'abbaye la permission de faire descendre sa toile pour la retoucher. L'esquisse est donc préférable.

Neuf ans après sa réception à l'Académie de peinture, Jean Restout se maria avec la fille de Claude Guy Hallé, alors recteur de cette Académie et, comme lui, Rouennais d'origine. Marie-Anne Hallé était âgée de vingt-quatre ans. Les témoins du mariage étaient François Jouvenet, peintre du roi, oncle de l'époux, et Noël Hallé, peintre, frère de l'épouse. La vie de Jean Restout se passa donc tout entière telle qu'un artiste peut la désirer, avec une femme qui partageait ses goûts, qui était élevée dans le culte de l'art. Sa maison était comme un centre où venaient se relier les trois familles des Hallé, des Jouvenet et des Restout, et c'était lui, le neveu de Jouvenet, le gendre de Hallé, le fils de Jean Restout et le cousin de tant de peintres normands, qui tenait le nœud de cette vaste parenté. Ainsi, indépendamment du mérite que tous ses confrères lui reconnaissaient, je veux surtout parler de cette intelligence de l'harmonie qu'il possédait si bien, et pour laquelle Vanloo aurait donné, disait-il, toute sa fortune, Restout exerçait à l'Académie une grande influence. Il y fut nommé professeur en 1733, adjoint à recteur en 1746, recteur en 1752, directeur en 1761 et chancelier en 1763. Le professorat était une aptitude naturelle qu'avait développée chez lui le genre d'éducation qu'il avait reçu. Il avait beaucoup entendu raisonner sur son art; il connaissait toutes les ressources du métier, toutes les rubriques des écoles; il avait d'ailleurs, nous l'avons dit, cet esprit de système qui donne toujours une certaine autorité à l'enseignement. Habitué lui-même à des idées plus hautes, initié au secret des grands principes plutôt qu'à la connaissance des petites manières, il aurait pu être un excellent professeur. Malheureusement il n'enseignait que ce qu'il avait appris; encore poussait-il jusqu'à l'excès des procédés qui eussent été bons, avec plus de mesure. Il voulait, par exemple, que ses élèves prissent l'habitude de dessiner carrément, d'accuser les plans par des droites et des angles, et certes l'intention première d'un tel enseignement n'était pas mauvaise, car la fermeté de la méthode de Restout vaut mieux, ce me semble, que la mollesse et la fadeur d'un dessin *rond*, comme l'était celui de Mignard. Mais en y mettant de l'exagération, Restout gâta son système et toucha aux limites du ridicule. A force de lui entendre recommander les angles, les carrés et les pointes, on appela ses imitateurs l'*école des pointus*, et il faut convenir que le maître et ses disciples méritaient bien cette ironie. Il est des ouvrages de Restout dans lesquels il paraît qu'il a voulu joindre l'exemple au précepte, particulièrement le tableau de *Laban et Jacob*. Il y a montré dans toute son affectation le principe de tout peindre par méplats, de tailler à facettes, non-seulement le corps humain, mais les draperies, d'employer enfin pour tous les objets cette touche martelée qui les fait ressembler à des morceaux de marbre dégrossis sous le maillet du sculpteur. Jouvenet fut le premier, si je ne me trompe, qui introduisit en France cette anguleuse manière d'accuser les formes; mais Jean Restout, comme ne manquent jamais de le faire les peintres à la suite, exagéra et réduisit en système ce qui n'était peut-être, chez Jouvenet, qu'un besoin d'originalité, un pur caprice. Bien des gens au dix-huitième siècle furent séduits par cette nouveauté; l'on vit Boucher, Vanloo et notre charmant Greuze cassoter les plis des étoffes, multiplier les plans du front, ceux des joues, des mâchoires, des pieds et des mains, traiter la chair comme le lapidaire traite les diamants. Il est juste de dire, néanmoins, que Restout n'a pas toujours outré sa manière autant que dans le tableau de *Laban et Jacob*. Nous avons vu plusieurs de ses peintures, et par exemple l'esquisse d'*Ananie imposant les mains à saint Paul*, où les angles sont adoucis, où les

cassures de l'étoffe, dessinées d'abord aussi raides que celles d'Albert Durer, tournent brusquement à la rondeur, de telle sorte que les camelots anguleux des peintres gothiques semblent tout à coup détrempés et deviennent souples comme les plis de la laine.

Le Régent avait eu pour Restout beaucoup de bontés, et nul doute que ce prince aimable, s'il eût vécu plus longtemps, ne lui eût commandé de grands travaux; mais lorsqu'il mourut, sa protection n'était



A. PAQUIER. D — J. RESTOUT. PINX. — DELANGLE. SC

LE CHRIST GUÉRISSANT LE PARALYTIQUE.

encore qu'en projet. Désintéressé, modeste et inhabile à l'intrigue, Restout n'était pas homme à se faire valoir lui-même. Il fallut que M. de Marigny, directeur général des bâtiments et arts, vînt au devant de son mérite et lui accordât, à la sollicitation de La Tour, la moitié de la pension de mille livres devenue libre par la mort d'Hyacinthe Rigaud. Les travaux, du reste, ne lui manquèrent point. Le duc de Chevreuse, M. de Béringhen, M. Bouret, M. de La Live et d'autres amateurs lui achetèrent avec empressement ses peintures. Le tableau qu'il fit pour M. de Béringhen représentait la destruction du palais d'Armide. Le maniérisme de Restout y était à son apogée; mais il y avait de l'invention, du feu pittoresque et un effet théâtral qui, dans un pareil sujet, n'était pas du moins sans à propos. Ce morceau

d'ailleurs est célèbre par l'aventure d'un Suisse qui, s'étant passionné dans les fumées du vin pour un si magnifique palais, à peu près comme Don Quichotte pour la belle Mélisandre, donna de grands coups de sabre aux démons destructeurs, et pensa détruire le tableau de Restout, en voulant empêcher la destruction du palais d'Armide. Restout concourut aussi avec Carle Vanloo, Boucher, Natoire, Trémollière et Lemoine à la décoration des appartements de l'hôtel de Soubise. Il y fit plusieurs dessus-de-porte où il représenta Neptune et Amphitrite, Phœbus et Borée, Mercure qui préside à l'éducation de l'Amour, et quelques-unes de ces allégories alors fort à la mode, par exemple la Prudence amie du Secret, dans lesquelles on donnait aux vertus les plus abstraites la gorge et les bras nus d'une fille de l'Opéra.

Mais la peinture religieuse était le vrai talent de Restout, et ce fut la grande occupation de sa vie. Il l'improvisait avec beaucoup de facilité et d'assurance; quelquefois il savait y mettre une expression admirable. C'est ainsi qu'un jour, s'étant inspiré des ouvrages de Lesueur, il composa la Mort de sainte Scholastique et la Vision de saint Benoît, deux grands tableaux tout remplis du sentiment monastique et dont les figures respirent cette béatitude, ce ravissement intérieur, cette sécurité sainte qu'il est donné à si peu d'artistes de sentir et d'exprimer. Restout était encore jeune quand il peignit ces belles figures, qu'il fit graver par Jean Audran. Il dédia l'estampe de *Sainte Scholastique* à Marianne Scaglia de Verrüe, abbesse de l'abbaye de Sainte-Trinité de Caen, sans doute pour envoyer ainsi indirectement un gracieux souvenir à mademoiselle Restout, sa sœur, religieuse de cette abbaye, où elle se distinguait par son double talent de musicienne et de peintre [1]. Mais Jean Restout ne fut pas toujours aussi heureux dans ses tableaux d'église, et leur nombre considérable explique peut-être ces inégalités. Sollicité de toutes parts, il n'eut pas le temps de se recueillir comme il convient de le faire quand on aspire à autre chose qu'à un simple effet de décoration. Les descriptions de Paris, au dix-huitième siècle, nous indiquent des tableaux de Restout dans presque toutes les églises. A Saint-André-des-Arcs, il peignit les quatre Évangélistes; chez les Filles de l'Instruction chrétienne, rue du Pot-de-Fer, une Conception de la Vierge; à Saint-Germain-l'Auxerrois, dans la chapelle des Tailleurs, les Pèlerins d'Émaüs, tableau qui fut gravé depuis par Tardieu; aux Missions-Étrangères, une sainte Famille; au collége du Plessis-Sorbonne, un saint Charles Borromée; dans la chapelle du séminaire de Saint-Sulpice (déjà ornée des peintures de Charles Lebrun), la Naissance et la Purification de la Vierge; à l'hôpital de la Charité, deux tableaux qui rappelaient la plus patriarcale et la plus chrétienne de toutes les vertus, Abraham recevant les anges, et l'Aventure du bon Samaritain; ensuite, dans la salle Saint-Louis du même hôpital, le Repas chez Simon le Pharisien et les Noces de Cana. On voyait aussi quatre grands morceaux de la main de Restout dans le sanctuaire de l'abbaye de Saint-Victor, savoir : deux sujets tirés de l'histoire de David et de Melchisédech, la Résurrection de Lazare et la Cène. Enfin, à la bibliothèque de l'abbaye Sainte-Geneviève (annexée depuis au collége Henri IV et maintenant détruite), Restout avait peint dans une coupole saint Augustin entouré de séraphins et de chérubins qui l'enlèvent au ciel; deux anges tiennent sa crosse et sa mitre, et de la nuée qui porte le saint, s'échappe une lame de feu flamboyante qui tombe sur les livres de Pélage et de Manès.

Beaucoup de ces peintures ne sont plus aujourd'hui à la même place; quelques-unes ont péri, d'autres sont enfouies on ne sait où, et peut-être en existe-t-il dans les combles du Louvre. C'est, du reste, au Musée du Louvre qu'il faut aller voir *le Christ guérissant le paralytique*, grand tableau qui fut peint par Restout pour l'église de Saint-Martin-des-Champs. Placé à côté d'une grande toile de Jouvenet qui représente également le Christ guérissant les malades, le tableau de Restout nous fait voir tous les traits de ressemblance qu'il eut avec son oncle et aussi les quelques nuances qui distinguent l'imitateur de son modèle. Les airs de tête sont, chez le disciple, à peu près les mêmes que chez le maître; son type du Christ est court et sans style; on en peut dire autant de ses figures de femmes, figures gentilles, maniérées et par trop modernes, fraîches Normandes qui parlent le français du pays de Caux et que l'on prendrait

[1] Voyez ce qu'en dit M. de Chennevières dans le volume déjà cité des *Peintres provinciaux*.

pour les grisettes de Jérusalem. Quant aux figures d'hommes (je parle de celles qui sont nues ou presque nues), le modelé en est très-ressenti, beaucoup moins simple et partant moins magistral que celui de Jouvenet. Le dessin en est plus raboteux, et l'indication des muscles semble trahir un certain pédantisme académique là où le peintre aurait pu montrer une science véritable. Comme les autres peintres de son



RESTOUT. P. — GAGNIET. D. — PISAN.

JACOB ET LABAN.

temps, et comme Jouvenet lui-même, Restout abuse des mouvements contrastés et de ces gestes insignifiants et poncifs qui reviennent toujours chez les Coypel : bras ouverts, mains ouvertes, qui semblent dire *c'est lui, ce n'est pas moi*, ou bien *Dieu m'en préserve*. Que si l'on compare les deux tableaux sous d'autres rapports, l'on trouvera la couleur de Restout moins transparente que celle de Jouvenet, mais en revanche mieux rompue et plus harmonieuse; ses tons rentrent les uns dans les autres, et ce qui en favorise encore l'harmonie, c'est justement que l'ensemble est moins clair; car il est plus facile d'accorder les tons d'un

tableau dont la gamme demeure sourde. Chez Restout, toutes les couleurs sont heureusement dégradées: ses bleus sont pâlis, ses verts sont passés, ses jaunes brunissent jusqu'à l'orange et ses rouges sont attiédis et assombris de manière à ne pas attirer l'œil.

Ces qualités pratiques de Restout, sa touche résolue, son coloris fané et charmant, son intelligence des effets optiques, faisaient de lui un excellent peintre de décoration, un très-habile faiseur de grandes machines, comme disent les Italiens. Aussi, rien de plus juste et de plus à propos que l'éloge que fit Louis XV de Restout, lorsque ce monarque étant venu poser la première pierre de l'église Sainte-Geneviève, témoigna aux pères génovéfains le vif plaisir qu'il éprouvait à regarder le beau plafond de leur bibliothèque. Ce compliment de Louis XV était, encore une fois, celui que Restout méritait le mieux, celui que tout son siècle lui répéta. On reconnaissait pourtant qu'il avait su mettre aussi de la chaleur, du sentiment et de l'expression dans quelques-unes de ses compositions religieuses, comme il en a mis en effet dans *la Présentation de la Vierge* qu'il peignit pour les Grands-Augustins de Rouen et qui orne aujourd'hui le Musée de cette ville. Ceux que possède encore l'esprit de province ne manquent pas de dire, en parlant de ce tableau, que l'auteur fut membre de l'Académie de Rouen, qu'il fut membre de l'Académie de Caen, et qu'il fit présent à cette dernière d'un portrait du roi, soutenu par des génies, et dans lequel on voit Minerve environnée des arts, qui semble désigner Louis XV à l'admiration de la postérité.

Logé dans les galeries du Louvre, Jean Restout y travailla sans relâche jusqu'à sa mort, arrivée le 1er janvier 1768. Les ouvrages de sa vieillesse étaient de vastes compositions commandées par le roi de Prusse et des peintures qui devaient être exécutées en tapisserie aux Gobelins. Restout eut pour élèves d'abord son fils Jean-Bernard Restout, qui fut pensionnaire de Rome, membre de l'Académie, excellent graveur à l'eau-forte, et qui dirigea quelque temps les planches de la *Galerie française*, beau recueil où fut insérée d'après ses mémoires, une notice sur son père; ensuite Jean-Baptiste Deshays, Moinet, le chevalier de Chaulnes et Cochin, qui a si bien gravé d'après son maître le tableau de *Laban et Jacob*. La Tour disait de Restout qu'il avait la clef de la peinture, et le mot serait vrai s'il ne s'agissait en peinture que de balancer des masses, de combiner des groupes, d'assortir des tons, si la peinture n'avait d'autre but que de charmer les yeux, si elle n'était enfin que le plus agréable des métiers, au lieu d'être le plus grand des arts.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

MUSÉE DU LOUVRE. — *Le Christ guérissant le paralytique.* (Signé, à gauche, J. Restout, 1725.) Gravé par Tardieu fils.

Ce tableau avait été peint pour l'église Saint-Martin-des-Champs et fut apporté au Louvre par M. Lenoir.

Ananie impose les mains à saint Paul (Signé, à droite, J. Restout, 1718.) C'est l'esquisse du grand tableau que Restout avait peint pour Saint-Germain-des-Prés et qui est à Notre-Dame.

MUSÉE DE ROUEN. — *La Présentation de la Vierge.* Assis sur le devant du sanctuaire, le pontife s'incline en présentant les deux mains à la jeune Vierge. Sur le premier plan, deux acolytes. Ce tableau provient des Grands-Augustins de Rouen.

A CAEN, dans la salle des séances de l'Académie, se trouve le portrait de Louis XV dont nous avons parlé. Il fut découvert il n'y a pas longtemps par M. Nourry. Restout en avait fait cadeau à l'Académie de Caen, dont il était membre.

MUSÉE DE TOURS. — *Saint Benoît* et *Sainte Scholastique.* Nous avons parlé de ces deux tableaux.

Il existe encore un tableau de Restout au couvent des Ursulines, à Québec, dans le Canada : il représente le *Rachat des chrétiens capturés par les Algériens.*

Jean Audran, Cochin, Nil, Tardieu fils ont gravé Restout.

VENTE LALIVE DE JULLY, 1769. — *Les Pèlerins d'Emaüs*, petit tableau touché avec art et d'un très-bon effet. Dix-huit pouces sur deux pieds de large. Gravé par Chenu. 100 livres.

VENTE DE CONTI, 1777. — *Armide, irritée du départ de Renaud, fait détruire son palais.* Ce tableau est d'un coloris vigoureux et brillant, et rempli d'expression. 600 liv.

Apollon et les Muses. Projet de plafond. 521 liv.

La Déesse de la richesse ayant sur ses genoux une corne d'abondance remplie de pièces d'or. 150 livres.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. — *Repos de la sainte famille.* 23 scudi 1/2, soit 126 francs 90.

Restout 1725. Restout

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Française — *Histoire, Genre.*

CHARLES COYPEL

NÉ EN 1694. — MORT EN 1752.



Si Charles Coypel n'avait pas été premier peintre du roi, directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, directeur des tableaux et dessins de la couronne, s'il n'avait pas été, par ces titres officiels, à la tête des artistes de son temps, personne ne songerait maintenant à lui contester quelque mérite, un talent facile, un esprit ingénieux et une certaine grâce dans les régions secondaires de l'art; mais quand on rapproche les œuvres de Coypel du grand rôle qu'il a rempli dans le monde, on est tout surpris de la disproportion qui existe entre la réputation qu'il méritait et celle dont il a joui de son vivant. Sans aucun doute sa gloire d'alors fait du tort à sa renommée d'aujourd'hui, et c'est au point qu'il nous faut à nous-mêmes un certain effort pour nous dégager de toute prévention défavorable, à l'endroit d'un peintre en faveur duquel ses contemporains furent si bien prévenus.

Fils aîné d'Antoine Coypel, qui fut aussi directeur de l'Académie et premier peintre du roi, Charles Coypel trouva dès l'abord toutes les routes aplanies. Enfant, il apprit à dessiner chez son père, qui, ne voulant pas lui donner pour modèles ses propres ouvrages, lui faisait copier ceux de Raphaël, du Carrache et d'autres grands maîtres, et comme Antoine Coypel était lié avec François de Troy, Rigaud et Largillière,

ce fut dans la compagnie de ces habiles gens, au moins autant que dans l'atelier de son père, que Charles Coypel apprit à manier le pinceau. Ces heureuses circonstances et une facilité naturelle hâtèrent ses progrès; malheureusement, on en fit au commencement beaucoup trop de bruit, et par un excès de tendresse paternelle, assez commun pour être excusable, Antoine Coypel alla publier partout avec chaleur les talents d'un écolier qui ne donnait encore que des espérances. Le jeune homme, flatté de l'estime précoce qu'on lui témoignait, laissa multiplier par la gravure plusieurs coups d'essai qui auraient dû rester dans l'oubli, ainsi qu'il l'avoua lui-même de bonne grâce quand il fut parvenu à l'âge mûr. Mais ces premiers ouvrages, par cela seul qu'ils avaient reçu les honneurs de la gravure, firent parler de lui, si bien que les amis et collègues de Coypel le père, usant envers le fils d'une involontaire complaisance, l'encouragèrent à se présenter à l'Académie, et l'y reçurent en effet le 31 août 1715. Il n'avait alors que vingt et un ans.

Le tableau de réception de Charles Coypel représentait *Médée* s'élevant dans les airs après avoir égorgé ses deux fils, et poursuivie par Jason. Nous n'avons point vu ce tableau et ne savons ce qu'il peut être devenu; mais il est certain que l'auteur lui-même en porta un jugement sévère dans le discours qu'il prononça plus tard à l'Académie, sur la vie et les ouvrages de son père : « Lorsque j'osai, dit-il, aspirer à l'honneur d'être admis dans cette illustre compagnie, vous m'accordâtes à vingt et un ans le titre d'académicien sur des ouvrages passables pour un jeune homme, mais peu dignes de paraître au milieu des chefs-d'œuvre qu'on voit briller ici. Trouvez bon, Messieurs, que je saisisse l'occasion d'une assemblée publique pour vous en renouveler mes remerciements, et pour vous demander la permission de mettre incessamment un morceau moins défectueux à la place de celui dont vous voulûtes bien vous contenter alors[1]. » Le tableau de *Médée, poursuivie par Jason*, fut en effet retiré par Coypel et remplacé par celui d'*Abraham embrassant son fils Isaac, au moment où l'ange lui apparaît.* On le voit, les sujets que Charles Coypel peignait de préférence, étaient ceux qui voulaient de l'expression. A l'exemple de son père, qui était un Lebrun affaibli, il cherchait dans l'histoire ce qui pouvait donner lieu à exprimer les passions de l'âme, au moyen de ces altérations de visage dont Lebrun avait cru enseigner les règles infaillibles. Aussi paraissait-il préoccupé, en peignant chacune de ses têtes, de donner une signification bien prononcée au mouvement des sourcils, au jeu des prunelles, aux lignes tourmentées de la bouche. Mais la peur de ne pas atteindre à l'expression le conduisait à l'outrer, et plutôt que de rester insignifiant, il tombait souvent dans la grimace. Et, ce qu'il y a d'étrange, c'est que malgré cette recherche de l'expression, Charles Coypel ne faisait que des tableaux sans caractère, comme l'a fort bien dit Levesque. Excepté une involontaire imitation de son père Antoine, on ne reconnaît chez lui aucune influence, de manière que non-seulement il est dépourvu d'originalité, mais il est encore sans tradition, ne se rattachant à personne, si ce n'est à sa famille, qui se rattache, il est vrai, à Lebrun, à Vouet, à Errard.

Toutefois, la sévérité de ce jugement ne s'applique pas à tous les ouvrages de Charles Coypel, mais uniquement à ses compositions historiques. La plus importante est celle dont il fit présent aux Pères de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré, et qui représentait Jésus-Christ montré au peuple par Pilate, ou l'*Ecce-Homo.* « Il s'y donna beaucoup de peine, dit Mariette, il y mit tout ce qu'il savait faire ; ce tableau n'eut cependant qu'une médiocre réussite, et lorsqu'on l'a ôté de l'église où, depuis son achèvement, il n'y avait plus de place pour le recevoir, on n'a pas paru être fort inquiet sur ce qu'il deviendrait. » On s'en inquiéta si peu en effet que la destinée de ce tableau resta longtemps inconnue. Mais s'il en faut juger par les deux estampes de Joullain, qui, après avoir gravé l'ensemble, grava séparément toutes les têtes, on peut dire que Mariette s'est montré plus rigoureux envers son ami Coypel qu'il ne l'était envers d'autres artistes du temps qui ne valaient pas beaucoup mieux. La composition du reste manque de repos, de sacrifices et, par conséquent, d'unité. Le caractère général en est fort indécis; on y reconnaît çà et là quelques réminiscences éloignées des maîtres français et de ceux de Bologne. On dirait d'un Jouvenet refroidi. Le palais qui sert de fond et les tentures qui le décorent, rappellent l'emphatique manière de Rigaud; mais la figure du Christ est belle et

[1] Voyez la Vie d'Antoine Coypel prononcée par Charles Coypel, son fils, dans l'*Histoire des premiers peintres du roi.* Paris, 1752.

noble, et parmi tant d'expressions, qui toutes sont recherchées, il en est de fines et de remarquables.

Il va sans dire que nous ne pouvons juger, d'après l'estampe de Joullain, du coloris de Coypel ; mais nous avons du moins à l'église Saint-Merri de quoi nous en faire une idée, par le tableau qu'il y peignit dans la chapelle de la Communion, les *Pèlerins d'Emmaüs.* Par une alliance fictive des trois arts du



CH. COYPEL. P. A HADAMARD · DEL. ROUGET

PYRAME ET THISBÉ.

dessin, Coypel figura sur une surface plane des saillies architecturales et modela dans son encadrement des sculptures feintes. Quant au tableau, il est aujourd'hui, peut-être un peu par l'effet du temps, d'une harmonie douce et charmante. Des rayons surnaturels émanés du Christ lui-même éclairent chaudement toute la composition, et repoussent en vigueur les figures des deux disciples éblouis de ce miracle de clarté. Des groupes d'anges et de chérubins se jouent au sein de cette lumière d'or, dans la partie supérieure du tableau, et y forment comme un concert de couleurs. Quand on regarde ce morceau du point de vue que détermine la perspective de l'architecture peinte qui l'encadre, on est surpris de voir combien il l'emporte sur ceux qui ornent cette même chapelle de la Communion, et l'on sent que les élèves de David et leur

suite ont été bien durs envers ces peintres du dix-huitième siècle qui, du moins, savaient peindre.

Il faut bien convenir, cependant, que Charles Coypel eût été mieux inspiré, s'il n'eût pas abordé la peinture historique, le haut style. En se tenant dans les régions inférieures de l'art, il eut acquis une réputation moins contestée, parce qu'il eut fait briller les qualités qui vraiment lui étaient propres. Enfant de Paris, ce n'était ni l'esprit, ni la finesse, ni les ressources de l'invention qui lui manquaient. Aussi quand il s'essaya dans la peinture de genre, il y apporta une grâce familière, de la malice, de l'expression, tout ce qui plait aux gens du monde qui étaient ceux précisément pour lesquels il travaillait. Nous avons vu à Paris, dans le cabinet de M. Dumirail, député, un de ces *Jeux d'enfants* que la gravure a reproduits, et qui amusaient les amateurs du temps de Coypel. C'est celui qui, sous le titre de l'*Amour précepteur*, représente un jeune garçon déguisé en abbé et morigénant avec gravité des petites filles dont l'une est à ses genoux et lui jette un regard d'amoureuse vénération. Il serait difficile de trouver un tableau de genre plus spirituel que cette petite scène, mieux observé et mieux peint. L'intention en est aussi fine que la couleur en est agréable. Mais il est un *Jeu d'enfants à la toilette* plus animé encore et plus important par le nombre des personnages : je parle de celui qui a été gravé par Lépicié. Une troupe de petits garçons et de petites filles jouent entre eux avec une coquetterie sérieuse la comédie journalière de la vie. Celle-ci s'est ensevelie avec majesté dans les paniers de sa grand'mère, qui lui montent jusqu'au menton. Celle-là vient de se poudrer, et avec l'aide de sa dame d'atours, elle est si occupée à se mettre des mouches devant un de ces miroirs qu'on nommait *duchesses*, qu'elle ne paraît pas prendre garde au messager d'amour qui vient lui remettre un billet doux. Voici un enfant tout rose et tout joufflu qui s'est affublé d'une perruque à trente-six marteaux, et qui fait son entrée d'un pas grave, à l'instar d'un magistrat du parlement qui vient assister au petit lever des marquises; mais le plus amusant personnage de la troupe est une jeune comédienne qui, les pieds dans des mules à hauts talons, un éventail à la main, et vêtue seulement d'un pet-en-l'air, tourne le dos au spectateur et lui laisse voir bravement ce que plus tard elle devra soigneusement cacher.

Oui, comme peintre de genre, Charles Coypel reprend tout de suite une place distinguée. Son esprit, son goût, sa politesse, l'éducation qu'il avait reçue dans le monde où son père l'avait conduit de bonne heure, tout cela donnait à ses compositions familières un tour heureux, une physionomie profondément française qui lui tenait lieu de caractère. Par exemple, ses dessins pour les principaux sujets des comédies de Molière sont pleins de grâce et d'expression, sans parler de l'intérêt tout particulier qu'ils présentent sous le rapport du costume. De tous les artistes qui ont voulu interpréter Molière, il n'en est peut-être aucun, même de nos jours, où l'on se flatte de si bien comprendre le grand poète, il n'en est aucun, dis-je, qui ait mieux goûté la saveur du comique français. Il semble que, plus rapproché du siècle de Louis XIV, Charles Coypel n'ait rien perdu de cette tradition qui chaque jour s'altère, se dénature et s'en va. Du reste, sa tendance à charger l'expression, ce défaut qu'on lui reproche tant, se change ici en une qualité, car ce qui était grimace dans la peinture des choses ordinaires de la vie, devient presque du naturel, quand il s'agit de représenter les attitudes calculées des comédiens, leurs minauderies, leur pantomime toujours un peu outrée et qui doit l'être. Encore notre peintre y met-il parfois une finesse charmante et de son cru, qu'il n'eût pas trouvée, je crois, dans la seule observation, comme on le peut voir dans les sujets où il exprime si bien la frayeur étonnée de Pourceaugnac, ou la pamoison obligée des femmes savantes, et le sourire d'Henriette, trop sensée et trop jolie pour savoir le grec.

Ce n'est pas seulement comme peintre que Charles Coypel allait à la comédie, c'était aussi en qualité d'auteur dramatique. Il composait en effet des pièces de théâtre, dont quelques-unes eurent du succès dans leur nouveauté; mais il eut la modestie de ne jamais les faire imprimer. Vingt-trois comédies en prose, deux tragédies en cinq actes et en vers, deux pièces bouffonnes pour le théâtre italien, tel est le répertoire dramatique de Coypel [1]. Les sujets de ces comédies étaient de son invention, à l'exception d'une

[1] Voici la liste de ces vingt-sept pièces. Deux tragédies en trois actes et en vers : *Alceste* et *Sigismond*; deux comédies en cinq actes et en prose, *l'École des femmes* et *la Force de l'exemple*; dix-sept comédies en trois actes et en prose : *le Triomphe de la raison*, *la Capricieuse*, *le Danger des richesses*, *les Bons procédés*, *les Désordres du Jeu*, *l'Auteur*, *le Talent*, *les Trois*

seule tirée de Plaute, et, au dire de Mariette, « elles auraient pu figurer au nombre de nos meilleures pièces, s'il y avait eu plus d'intérêt, et si les caractères en eussent été moins chargés. » Nous ne pouvons juger, à notre point de vue, des appréciations de Mariette, puisque les œuvres de Coypel, restées manuscrites, ne sont pas arrivées à la connaissance du public. Mais il est certain qu'elles donnèrent un nouveau lustre à l'auteur,



J. PETIER — C.A. COYPEL — L. DECHOUY SC.

DON QUICHOTTE.

le firent ranger parmi les beaux esprits du temps et lui valurent d'être placé dans le Parnasse de Titon du Tillet. « S'il avait été question de faire un traité du goût, dit Voltaire, dans sa lettre à Lideville, on aurait prié les De Cotte et les Boffrand de parler d'architecture, les Coypel de définir leur art avec esprit. » Coypel, du reste, écrivait et faisait des vers avec grâce et facilité; aussi sa maison était-elle fréquentée

frères, *les Captifs*, de Plaute, *la Soupçonneuse*, *la Vengeance honnête*, *les Jugements téméraires*, *le Défiant*, *l'Indocile*, *la Poésie et la Peinture*, *les Folies de Cardenio*, *la Répétition*; une comédie en un acte et en prose, *les Tantes*; deux pièces bouffonnes pour le théâtre italien, *Arlequin dans l'île de Ceylan* et *les Amours à la chasse*. Le duc de La Vallière, cet amateur de raretés dramatiques, eut beaucoup de peine à obtenir de Coypel une copie de ces pièces. M. Auguis ajoute à cette liste trois comédies qui ne se trouvaient point dans la bibliothèque La Vallière, *l'Éducation perdue*, *l'Impatient* et *les Effets de l'absence*.

par beaucoup de personnes de marque qui touchaient à la littérature. On y voyait venir le poète Dufresny dont il a fait un excellent portrait, Adrienne Lecouvreur qu'il peignit en Cornélie éplorée, madame Riccoboni et son mari, couple voué au culte des lettres, Mollet, bibliothécaire de l'Oratoire, M. de Mirabaud, familier de la duchesse d'Orléans et secrétaire perpétuel de l'Académie française; le comte de Caylus et Mariette, deux amateurs qui tenaient fort bien la plume, et enfin madame Du Deffant, qu'il connut lorsqu'elle n'était pas encore aveugle, et dont le chat fut pour Coypel le sujet de trois eaux-fortes qu'il grava d'une pointe légère et ironique. « Avec quel plaisir ne se rassemblait-on pas chez Coypel, dit Mariette, soit qu'après avoir déployé ses propres richesses, il ouvrît les portefeuilles de dessins dont le roi lui avait confié la garde, et que, les accompagnant de ses judicieuses observations, il fît naître dans les spectateurs l'estime et la vénération dont il était pénétré lui-même pour ces excellentes productions de l'art, soit qu'une autre société le retînt, et qu'il fît en sa présence la lecture touchante de ces aimables pièces de théâtre où les grâces se montrent avec tant de décence, et où il est permis à la sagesse de dicter d'utiles leçons; ce n'était point sans violence qu'on s'arrachait d'un lieu si charmant : on n'en sortait qu'avec regret et soutenu de l'espérance de voir renouveler bientôt le même plaisir [1]. »

Les relations de Coypel, la variété de ses talents, ses qualités personnelles d'esprit et de cœur auxquelles ont rendu hommage tous ses contemporains, expliquent parfaitement ses succès et la faveur dont il jouissait à la cour. A la mort de son père, arrivée en 1722, Charles Coypel lui avait succédé comme directeur des tableaux et dessins de la couronne, et premier peintre du duc d'Orléans. Et à cette occasion nous devons dire qu'il n'est rien de mieux senti, de mieux exprimé ni de plus convenable que l'éloge d'Antoine Coypel écrit par son fils et lu par lui à l'Académie le 6 mars 1745. L'année suivante on lui conféra le titre de recteur, et, en 1747, il fut nommé premier peintre du roi et directeur de l'Académie. A partir de ce moment, M. Lenormand de Tournehem, directeur général des bâtiments, se reposa sur Coypel de tout ce qui regardait la peinture, et il faut convenir qu'il ne pouvait faire un meilleur choix. Plein de zèle pour les autres, plein de désintéressement pour lui-même, Charles Coypel ne cessa de rendre des services à ses confrères. Il crut être utile à son art en imaginant la fondation d'une école académique des élèves protégés par le roi; mais cet établissement a trop peu duré pour qu'on ait pu en apprécier les résultats. Toujours est-il que dans la position élevée qu'il occupait, le premier peintre du roi montra toute la noblesse de son caractère. C'est alors pourtant que Voltaire, qui l'avait traité avec bienveillance, se tourna contre lui, on ne sait à quel propos, et lui lança plusieurs épigrammes, entre autres celle-ci :

On dit que notre ami Coypel
Imite Horace et Raphaël;
A les surpasser il s'efforce
Et nous n'avons point aujourd'hui
De rimeur peignant de sa force
Ni peintre rimant comme lui.

Malgré la déférence que témoignait l'Académie à Coypel, plusieurs académiciens étaient jaloux de sa faveur et ne l'aimaient point. Un soir qu'il dessinait à l'Académie d'après le modèle, un jeune élève se glissa derrière lui et lui jeta ces paroles : *Tu as un bel habit de velours et tu dessines une figure de camelot;* puis il se perdit dans la foule. Il est facile de comprendre que ce trait partait de la main charitable d'un confrère. Quoi qu'il en soit, Coypel avait pour lui le monde et le succès; mais on pouvait à bon droit s'étonner qu'il marchât à la tête des peintres d'histoire, après avoir fait sa réputation par des tableaux de genre. Nous voulons parler ici des vingt-cinq compositions qu'il peignit vers 1724, sur le roman de *Don Quichotte*. Il était là sur son terrain. Prenez la plupart de nos peintres français quand ils observent la vie réelle, quand ils mettent en scène les mœurs de leur temps, c'est-à-dire lorsqu'ils n'ont besoin ni

[1] Catalogue des tableaux, dessins... et autres curiosités du cabinet de feu M. Coypel, premier peintre du roi. Paris, 1752.

des réminiscences de l'idéal, ni des beautés convenues, ni de *style*, vous les trouverez alors pleins de goût, de sentiment et de grâce, pleins d'esprit surtout, et lors même qu'ils traiteront les données les plus communes, ils ne tomberont jamais dans le trivial, parce qu'ils ont une éducation qui naturellement les en éloigne. Les tableaux de Coypel, popularisés par la gravure, amusèrent tous ceux qui avaient lu *Don Quichotte*, c'est-à-dire tout le monde. Sans exagérer un type que le poète espagnol avait déjà beaucoup chargé,



L'AMOUR MAITRE D'ECOLE.

il en fait très-bien sentir le ridicule. Il lit le roman de Cervantes, non pas en éclatant de rire, comme faisait ce gentilhomme que Louis XIV vit passer un jour sur le Pont-Royal, mais avec le fin sourire et la malice contenue d'un homme d'esprit, qui, dans l'immortelle peinture de ces folies humaines, voit autre chose que les plaisanteries au gros sel de la hâblerie espagnole. De l'esprit, disons-nous, de la grâce, de la verve, Coypel en montra dans ses tableaux, qui n'ont rien, du reste, de bien caractérisé. Parfois on croit y voir une féerie de Watteau. Les *Noces de Gamache*, par exemple, rappellent ce maître charmant, à cela près que les danseuses qui y font leur entrée, laissent deviner des formes académiques sous leur robe de satin. *L'Entrée de l'Amour et de la Richesse* présente aussi l'aspect d'un riche décor

avec des jardins fantastiques, un palais enchanté et des figures dont la noblesse et l'opulence font oublier cette fois le comique du roman. Mais il est difficile de ne pas rire quand on voit Don Quichotte relever, avec la politesse des temps héroïques de la chevalerie, *la fausse princesse de Micomicon*, qui était venue le prier de la remettre sur le trône, ou quand il ordonne au prétendu *chevalier des Miroirs* d'aller se jeter aux pieds de Dulcinée. S'il n'emprunte pas le cheval de Van Dyck, comme il l'a fait ici, Coypel ne dessine guère que des chevaux de carton; mais Rossinante n'en est ainsi que plus drôle. Quelquefois il emploie avec beaucoup d'art les ressources du clair-obscur, notamment dans la scène des Marionnettes, où Don Quichotte, les prenant pour des Maures, intervient à grands coups de flamberge. Le désordre, le fracas de la composition, les mouvements de la lumière répondent au tapage qu'a dû faire une telle scène. Au fond, on aperçoit une servante qui accourt une chandelle à la main, de sorte que ce bruyant tableau se termine par un Schalken. Mais le plus amusant de tous ces morceaux est celui qui représente Don Quichotte et Sancho les yeux bandés, montés sur le même cheval de bois et se tenant à bras le corps; tandis qu'on leur fait passer des flambeaux sous le nez ou qu'on leur souffle au derrière, le chevalier maigre et son obèse écuyer s'imaginent traverser les airs pour aller venger Doloride, et se croient en pleine bataille quand leur monture, moins discrète que le cheval de Troie, éclate tout à coup par un pétard qu'on lui a mis dans le ventre.

Cette suite de tableaux, dont la couleur était imitée de Rubens, eut un grand succès, et les estampes qu'en firent Surugue, Lépicié, Joullain, Tardieu, madame Hortemels, furent tout de suite si recherchées, qu'elles devinrent bientôt rares et chères. Coypel, du reste, n'a rien fait de mieux que ces compositions, et si on les eût laissées dans les galeries du Louvre, au lieu de les transporter au château de Compiègne, on eut mieux servi sa mémoire. Charles Coypel mourut en 1752, et en lui s'éteignit une famille qui avait fourni un directeur de l'école de Rome, trois directeurs de l'Académie et deux premiers peintres du roi. Longtemps enveloppé dans la disgrâce qui atteignit en France tous nos peintres du dix-huitième siècle, le dernier des Coypel profite aujourd'hui du retour de l'opinion publique vers les maîtres aimables de cette époque toute française.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Charles Coypel a gravé à l'eau forte, vingt-huit pièces, dont vingt-trois d'après ses propres dessins et cinq d'après différents maîtres. On en trouvera la description dans le tome II du *Peintre-Graveur français* de M. Robert Dumesnil.

Les vingt-cinq planches gravées d'après ses tableaux de *Don Quichotte*, et six autres d'après divers, ont été copiées en moindre format en Hollande, sous la direction de Bernard Picart, et publiées par Pierre Hondt.

Le Musée du Louvre ne possède en ce moment aucun tableau de Charles Coypel. Les vingt-cinq morceaux du roman de *Don Quichotte*, qui s'y trouvaient, ont été transportés, sous le règne de Louis-Philippe, au château de Compiègne.

Le Musée d'Angers possède une *Sainte Clotilde* du maître.

Nous trouvons un de ses tableaux à Saint-Merry, dans la chapelle de la Communion, *les Pèlerins d'Emmaüs*. Mais nous n'en voyons figurer aucun dans les musées étrangers.

Vente Charles Coypel, 1753. (C'est celle dont le catalogue est rédigé par Mariette.)

L'Apothéose d'Hercule, grande composition projetée pour le salon de Saint-Cloud, par Surugue. 60 livres.

Médée s'évadant après avoir assouvi sa haine, 99 liv.

Portrait du roi (Louis XV) en demi-figure et revêtu du manteau royal. 34 livres. — Portrait du duc d'Orléans, demi-figure. 36 livres. — Portrait du maréchal de Saxe. 100 liv.

Les portraits de l'abbé Rothelin et de M. Rollin, auteur des *Histoires grecque* et *romaine*, demi-figures. 48 livres.

Dieu créant l'univers par sa parole. 30 livres.

Renaud quittant le palais d'Armide, tableau gravé par Joullain et une esquisse du tableau que M. Coypel méditait et qui devait être une scène de l'opéra d'*Alceste*. 240 livres.

Une jeune fille portant une colombe dans son sein, copie d'un pastel de Rosalba. 151 livres.

Deux grands montants d'ornements faits pour des tapisseries et sur lesquels sont représentés Don Quichotte et Sancho. 115 liv.

L'esquisse du tableau de l'Oratoire (*Ecce homo*). 240 livres.

Vente Pasquier, 1755. — *Les adieux de Médée et de Jason* (56 pouces sur 43). 122 livres.

Vente La Live de Jully, 1770. — *Un jeune homme assis* se fait dire sa bonne aventure par une bohémienne. 160 liv.

Vente cardinal Fesch, 1845. — *Jésus-Christ délivrant un possédé du démon.* Signé *A.-C. Coypel*, 1717. 70 scudi.

Nous donnons la signature académique de Ch. Coypel, et celle de ses eaux-fortes.

Coypel

C.A. Coypel inv. fe.

Imp Benard et Cie, rue Damiette, 2.



École Française. *Conversations, Fêtes galantes*

JEAN-BAPTISTE PATER

NÉ EN 1695. — MORT EN 1736.



Qui connaîtrait Pater, sans un modeste faiseur de catalogues, l'amateur Gersaint ? Quel autre biographe fit jamais l'aumône d'une ligne à cet artiste abondant, facile, original, même quand il imite. Quel talon rouge, ne fût-ce que par reconnaissance, plaça jamais le nom de ce *peintre des fêtes galantes* dans d'agréables petits vers ? Les notices ne manqueront pas aux Brenet, aux Suvée, aux Lebarbier, à toute la pléiade des peintres qui cultivèrent assidûment le genre ennuyeux ; mais que l'on soit tout simplement Pater, un homme sans emphase, un talent heureux et vrai, personne ne s'occupera de vous. Qui eût parlé de Lantara, cet artiste rare, si la singularité de son caractère, son faible à l'endroit des petits gâteaux et du cabaret, n'eussent fourni un thème riche et varié aux conteurs d'anecdotes ? Étrange prévention et ingratitude des Français envers leurs compatriotes !

La vie de Pater n'eut rien de saillant ; il vécut loin du monde, eut peu d'amis, et franchit rarement le seuil de son atelier. Une existence qui s'écoula dans la retraite et le travail, et fut interrompue au moment où la fortune et la réputation allaient la couronner : voilà l'histoire de Pater. Né, comme Watteau, à Valenciennes, en 1695, il fut envoyé à Paris par son père, humble sculpteur en bois, qui, connaissant un

peu le fils du couvreur[1], le savait brusque, mais le croyait bon. Il était présumable que Watteau, se rappelant la liaison des deux familles, ferait bon accueil au jeune écolier de Valenciennes, et lui ouvrirait généreusement les trésors de son génie. Il en fut autrement. Watteau se montra caustique, maussade, ombrageux, et son élève dut le quitter bientôt, les larmes aux yeux, blessé, mais sans rancune ; car, s'il faut en croire Gersaint, qui connut personnellement Pater, celui-ci ne parla jamais de Watteau qu'avec douceur et comme d'un maître profondément regretté.

Abandonné à lui-même, Pater fut saisi d'un genre de frayeur que les âmes d'artiste ont rarement connue. L'idée ou plutôt l'image de la misère traversa son esprit, et, ne lui laissant plus de repos, lui inspira le désir de produire beaucoup, de produire sans cesse, en dépit de l'insuffisance de ses premières études. Ce fut son malheur. Plein de verve et doué d'une complexion vive, il eût peut-être dépassé le correct, l'élégant mais timide et froid Lancret, si la pauvreté, la vieillesse, l'hôpital, tous ces fantômes de son imagination épouvantée, ne lui eussent crié jour et nuit : Travaille, travaille au plus vite ; fais des tableaux, de l'argent et des épargnes. Et Pater, sous l'impression d'une terreur véritable, travaillait en effet, travaillait sans relâche, moins jaloux de bien peindre que de peindre beaucoup. De là cette foule innombrable d'œuvres improvisées : dessus de porte, cartouches, tableaux de buveurs, amusements champêtres, portraits, bambochades *extra-muros*, ou conversations d'amour, sous des arbres fantastiques, entre les bâtards de *Colombine* et les petits-cousins de *Pierrot*. A vrai dire, dès qu'il aborde les sujets galants, dès qu'il met en scène les personnages de la comédie italienne, ses acteurs ressemblent un peu à Mascarille s'affublant des habits de son maître, et disant à Jodelet : « Vicomte, ayons les violons pour danser. »

Mais quand il entreprit de mettre en lumière les plaisantes bouffonneries du *Roman comique*, Pater, n'ayant plus cette fois à imiter le style de son maître, put s'abandonner à la verve d'un talent dont la délicatesse n'était pas précisément le côté remarquable. Dépourvu du génie de Watteau, du bon goût et de l'urbanité de Lancret, il semblait avoir justement le genre d'esprit convenable pour illustrer le roman du célèbre cul-de-jatte. Aussi quelle chaleur dans ces hâtives compositions ! Non ! rien n'est plus réjouissant à voir que l'*Arrivée des comédiens dans la ville du Mans*. Cette scène de mœurs, la meilleure qui soit échappée au génie du poëte burlesque, est rendue avec autant de verve que Scarron en mit à l'écrire. C'est un tohu-bohu des plus grotesques, un mélange bouffon de vieilles malles, de duègnes embéguinées, d'ingénues sans fard, de violoncelles, de carabines, de chiens, de chapons et de comédiens. Ces derniers sont chargés des instruments de l'orchestre : l'un a un gros emplâtre sur l'œil ; l'autre porte en sautoir un cordon d'alouettes pressées, comme celui dont parle Boileau dans la *satire du repas*. C'est un vrai charivari en peinture, un désordre de déménagement inénarrable. Le seul inventaire du mobilier ambulant de la troupe fatiguerait la patience du narrateur. Et cette verve de Pater se soutient jusqu'au bout. Soit qu'il peigne l'infortuné Ragotin à cheval, au moment où sa carabine lui part entre les jambes ; soit qu'il représente le poëte Roquebrune, ses chausses tombées sur ses jarrets, exposant aux regards ce qu'un citoyen du Parnasse devrait soigneusement cacher, Pater a du feu, de l'entrain, et sa verve ne reste jamais au-dessous du génie de Scarron. Sa gaucherie même à dessiner les chevaux vient en aide au grotesque. On voit ruer la rosse et tous les gamins éclater ; les cochers en arrêtent leurs voitures pour rire à leur aise, tandis que le Destin, La Rancune, mademoiselle La Caverne, et mademoiselle sa fille, les bras levés, les cornettes au vent, s'exclament au spectacle d'une comédie plus réjouissante assurément que toutes celles qu'ils ont jouées. Plus loin, c'est madame Bouvillon qui, voulant tenter le Destin, *le prie de lui chercher une puce*.

Je crois voir encor
Son gros rire aller jusqu'aux larmes,
Et sous sa croix d'or
L'ampleur de ses pudiques charmes....

La gravure a heureusement reproduit les compositions de Pater sur le thème du *Roman comique*. Il en

[1] Voyez dans cet ouvrage la vie de Watteau.

est une qui a fourni au peintre l'occasion d'un effet de lumière assez piquant : je parle de la scène de nuit qui se passe chez le sieur de La Rappinière, lorsqu'il tombe sur la chèvre qu'il avait prise, dans l'obscurité, pour sa femme allant en bonne fortune. A ses cris, les dormeurs se réveillent et descendent au milieu de la cour avec des lampes et des chandelles, la Caverne en jupe courte, la Rancune en chemise, le Destin l'épée à la main. Les chiens aboient, les femmes crient, le porc de la maison sort de son auge ; tous les valets et tous les mollets sont en l'air.



COLIN-MAILLARD.

Sans parler de deux *Contes de La Fontaine*, — péchés véniels que Pater commit de complicité avec Lancret, — de nombreux panneaux et dessus de porte témoignent des fécondes et puissantes facultés dont nous parlions tout à l'heure. Pater était bien un enfant de cette Flandre qui avait produit Téniers et Jean Steen : il en était un des derniers peintres. Les restes de l'école flamande étaient des semences qu'un bon vent poussait, d'une terre usée, sur un sol généreux et neuf, pour les faire germer et fleurir. La France allait devenir l'unique patrie de la peinture. Mieux conseillé, mieux dirigé, Pater, que la nature avait doué de qualités éminentes, n'aurait pas encouru le reproche, trop mérité, d'avoir mal ordonné ses groupes, négligé son dessin outre mesure, et donné à quelques-unes de ses têtes des expressions de la

plus triste vulgarité. Du reste, si la rapidité de travail, cause évidente des défauts de Pater, enlève à ses tableaux le droit de captiver longtemps l'attention, elle ne leur ôte pas du moins l'agrément que leur prêtent l'imagination vive du peintre et son étonnante prestesse d'exécution.

Mais il faut lire le naïf portrait qu'a tracé Gersaint de son ami Pater et des habitudes de ce peintre. La relation, du reste, en est d'autant plus opportune que ce *Catalogue* de Gersaint est devenu rare :

« Pater, dit-il, était né avec ce coloris qui est si naturel aux Flamands : il avait en lui tout ce qu'il fallait pour faire un excellent maître ; mais l'intérêt et le désir d'amasser lui firent négliger la partie la plus essentielle, qui est le dessin, et que les peintres qui travaillent plus par intérêt que par honneur regardent quelquefois comme un temps perdu, parce qu'il n'est d'aucun rapport : c'est ce qui fait que la plupart de ses tableaux se ressentent de cette négligence, que les groupes de ses compositions sont mal ordonnés, et qu'ils manquent de ce beau naturel que l'on reconnaît facilement dans ceux dont les figures sont faites d'après nature. Pater avait trop de faible pour l'argent ; il me témoigna plusieurs fois que son unique appréhension était de devenir infirme et de n'avoir pas de quoi vivre aisément dans un âge avancé ; cette crainte l'a toujours nourri dans une prévoyance mal entendue, et elle a influé beaucoup sur ses ouvrages. Il ne cherchait qu'un prompt débit sans s'embarrasser d'une exacte correction qui lui aurait coûté trop de temps. Jamais peintre ne fut plus travailleur. Dès la pointe du jour, il entrait dans son atelier, qu'il ne quittait presque plus ; nul moment ne tombait en perte chez lui ; l'hiver même, il passait ses soirées à ébaucher des tableaux qu'il finissait pendant le jour. Enfin, il ne connaissait ni amusement ni dissipation, et rarement le rencontrait-on hors de chez lui. Cette occupation continuelle et sans relâche lui échauffa si fort le tempérament, que cela lui occasionna une maladie qui l'emporta en peu de temps, à la fleur de son âge, il y a quelques années, — Gersaint écrivait ceci en 1744, — sans avoir pu jouir d'une fortune assez honnête pour laquelle il avait travaillé toute sa vie. »

Cette manière de vivre, jointe aux préoccupations continuelles de l'intérêt privé, nous explique suffisamment les fréquentes incorrections de Pater, ses compositions irréfléchies et la faiblesse de son dessin, particulièrement lorsqu'il introduit des animaux dans ses tableaux comiques. Les chevaux, les bœufs, les chèvres, les chiens, les cochons et les poules qu'il a mis en scène dans le *Roman* de Scarron sont autant de bêtes fantastiques et dont l'étrangeté prouve bien que Pater ne prit jamais la peine de mettre le nez à la fenêtre ou d'aller à la campagne voir des cochons dans leur auge ou des bœufs au pré. Il n'y a qu'un homme claquemuré chez lui tout le jour qui ait pu dessiner des chevaux d'une tournure et d'une allure aussi grotesques ; il faut aussi que Pater ait été bien avare de son temps et de son argent pour n'avoir pas acheté ou consulté, à défaut de la nature, les belles estampes de Moyreau d'après Wouvermans, les magnifiques gravures de Bonnard et d'Audran d'après Van der Meulen ; car vraiment les chevaux de Pater ressemblent à ces équipages de carton que les enfants portent dans leurs bras au jour de l'an, et, en conscience, il n'est permis qu'à Raphaël de faire des chevaux à physionomie humaine, de ces chevaux dont un plaisant disait qu'ils avaient l'air de *personnes naturelles*.

Aussi, n'est-ce pas d'après la gravure de ses tableaux qu'il faut juger Pater. Il y perd toutes ses qualités, tous ses avantages. Faible du côté de la composition, — le plus souvent il en emprunte le motif à Watteau, — dessinateur inégal, travaillant peu d'après nature, il dissimule ces défauts ou plutôt il les rachète dans ses tableaux par un coloris suave, agréable, habilement dégradé dans les fonds et très-harmonieux. Sa touche, moins spirituelle et moins légère que celle de Watteau, est grasse, moelleuse et fondue ; quelquefois elle est lourde. Ce qu'il excelle à rendre, ce sont les lointains vaporeux, la perspective de l'air et les allées fuyantes de ces jardins enchantés où est suspendue la balançoire qui amuse les dames et favorise la galanterie des petits abbés. Comme il arrive en général aux coloristes, Pater eut aussi le sentiment du clair-obscur. Les peintres qui se préoccupent de la beauté du ton sont naturellement amenés à chercher l'effet et à le trouver. Tout ce qu'ils ne donnent pas à l'étude approfondie des caractères, à l'expression des figures, au choix sévère du geste, ils le reportent sur la distribution des lumières et des ombres, en d'autres termes, sur la combinaison d'une masse de couleurs sombres avec une quantité moindre de couleurs

claires. Je veux dire que chez les coloristes l'entente du clair-obscur résulte du sentiment même de la couleur, parce qu'en recherchant les contrastes qui doivent faire valoir leurs tons, ils arrivent, sans y



LA BALANÇOIRE.

songer, à cette opposition convenable de clairs et de bruns qui constitue l'effet. Ainsi Pater a traduit avec esprit le conte de La Fontaine : *le Mari battu et content*. Indépendamment du jeu des physionomies de la pantomime, il s'est tiré fort habilement de l'effet de lune, qui était commandé ici par le sujet même.

Et cependant, qu'est-ce que la plupart des sujets de Pater? Nous dirions presque : Ce sont les produits d'une industrie. Pater, en effet, désireux de mettre écu sur écu, vendait ses tableaux au rabais et faisait d'éternels *poncifs*. Sa manière de peindre, participant également de l'art et du métier, consistait à chercher un certain nombre de poses, de figures, de jeux de lumière, qu'il répétait à tout propos, se copiant lui-même sans pudeur, et laissant la main poursuivre à la hâte la reproduction des types une fois adoptés par l'intelligence. On devine qu'un tel artiste devait être la proie des marchands et un trésor pour les riches amateurs. Tandis que Lancret, goûté par la haute noblesse, peignait le grand salon du premier écuyer du roi, Pater improvisait des dessus de porte pour les gens de robe et pour les bourgeois de la finance. Ses ouvrages sont si nombreux et si dispersés qu'il est impossible d'en faire le compte. Au temps à jamais regrettable où la police laissait aux marchands ambulants la liberté d'étalage, nous avons rencontré bien souvent, sur les ponts, sur les quais de la Seine, contre les murailles de l'Institut, des *Pater* qui nous souriaient par la bouche de leurs bergères en vertugadin. Ces pauvres tableaux, défoncés par deux révolutions, couverts de la poussière d'un siècle, allaient encore recevoir l'outrage de la pluie. Il nous arriva plusieurs fois d'en sauver un. Après de longs débats, nous l'obtenions à bas prix, nous l'emportions avec bonheur. Aujourd'hui, le marchand de *bric-à-brac* est devenu un patenté, un homme instruit. Les Pater que l'on achète dans les boutiques sont maintenant plus chers; ils le deviennent de jour en jour davantage.

On peut être sans doute un mauvais peintre et avoir été à la mode. Cela se voit bien souvent, hélas ! et que d'exemples n'en pourrions-nous pas citer ! Mais il est bien rare qu'un mauvais peintre, une fois déchu dans l'opinion, redevienne en vogue et retrouve tout à coup des amateurs. On peut *vivre* et même briller sans mérite ; mais sans mérite on ne saurait *revivre*. Passé la première réaction qui suit ordinairement la vogue dont un artiste a joui de son vivant, la postérité veut se reconnaître, elle revient alors sur les œuvres qui ont subi le dénigrement après avoir excité l'enthousiasme, et, si elle ne trouve rien dans ces œuvres longtemps ballottées, elle les enterre pour tout de bon. Que si, au contraire, elle y découvre à un certain degré quelqu'une des parties essentielles de l'art, la composition, le dessin, la couleur, le clair-obscur, la touche, cela suffit pour que le peintre survive à cet examen sans passion et prenne son rang.

Pater a passé par les phases diverses dont nous venons de parler. Gersaint lui fit l'honneur d'une notice détaillée dans son précieux *Catalogue* de Lorangère. Il trouva de nombreux acheteurs, si nombreux même, que, malgré son assiduité au travail, il pouvait à peine les satisfaire ; il succéda enfin à la faveur qui s'était longtemps attachée à son maître, comme au peintre par excellence des conversations et des fêtes galantes. A cette vente Lorangère, dirigée par Gersaint, les trente-six pièces de Marc-Antoine d'après Raphaël, *avant l'adresse de Salamanque*, se vendirent moins cher, — qui le croirait ? — que les douze gravures exécutées par divers maîtres d'après Pater [1]. D'Argenville n'eut garde de l'oublier dans son *Abrégé de la vie des Peintres français,* où il parla de son bon goût de couleur et de ses talents. Mais après la révolution commencée par le grand David, le pauvre Pater tomba dans un tel discrédit, qu'on eût rougi d'avoir chez soi ses Scaramouches et ses Pantalons se donnant des grâces au milieu de ses jardins d'opéra. Tous ces personnages de la comédie italienne, naturalisés français par Watteau, durent s'enfuir devant les héros grecs. Et comment n'aurait-on pas méprisé Pater, alors que Watteau lui-même était dédaigné? C'est ainsi que cet amusant petit maître, je parle de Pater, fut relégué au galetas ou envoyé aux étalages en plein vent. Cela dura près d'un demi-siècle. Un jour vint cependant où il se fit une réaction dernière en faveur des peintres de Colombine et des bosquets où s'égarent ses amours. Le premier, je crois, qui essaya de réhabiliter cet infortuné Pater et quelques autres maîtres du dix-huitième siècle, ce fut M. Saint, peintre en miniature, amateur éclairé. M. Saint avait formé un cabinet célèbre dont la vente fut, à plusieurs titres, un événement dans le monde des arts. Les tableaux choisis, les beaux dessins qu'il possédait de ces maîtres si longtemps décriés, firent sensation ; et l'exemple d'un homme instruit, artiste fort distingué lui-même, ne fut pas sans influence sur l'opinion des amateurs. Depuis ce moment on prit garde à l'école française,

[1] Voir le Catalogue de cette vente célèbre, à la page 198.

même à ceux qui avaient marqué sa décadence. M. Marcille et quelques autres remirent en honneur et le charmant Watteau et ses aimables élèves. A dater de ce moment, les Pater furent recherchés, et leur prix s'éleva. Aujourd'hui on voit des *Conversations* de ce peintre se payer mille écus, après s'être vendues



PATER P. HENRY EMY D. N. LAMBERT SC.

HALTE DE CHASSE.

quinze francs. Or, pour en revenir à ce que nous disions plus haut, il n'est pas possible qu'un artiste sans talent parvienne à se classer dans l'esprit des amateurs, après avoir été traité comme un barbouilleur pendant plus de cinquante ans. Le grand secret de ces revirements d'opinions à l'égard de certains maîtres est tout entier dans le talent qu'ils ont eu de plaire.

Un jour, Pater, qui n'avait oublié, de son premier maître, que les duretés et les injures, apprend que Watteau désire le voir, Watteau, déjà malade de l'affection de poitrine dont il devait mourir à Nogent-sur-Marne, dans la maison de campagne que lui avait prêtée M. Lefebvre, intendant des menus. Honteux sans doute d'avoir découragé autrefois un élève dans lequel il avait cru pressentir un futur rival, comme il l'avouait à son ami Gersaint, Watteau rappelait Pater afin de lui confier une tâche dont lui, Watteau, ne pouvait s'acquitter. Pater arriva aussitôt, le cœur gonflé de joie, heureux de revoir son ancien maître, et tout plein du désir d'apprendre. Mais le maître et le disciple venaient à peine de se retrouver, qu'il fallut se séparer pour jamais. Watteau succomba, laissant Pater au désespoir d'avoir perdu son maître, au regret de n'avoir pas reçu plus longtemps le bienfait de ses leçons. Toutefois le peu de temps que Pater demeura à Nogent-sur-Marne lui fut très-utile, de son propre aveu. Le *Portrait de mademoiselle d'Angeville*, en costume de théâtre, couronnée par un Amour, servit à prouver ses progrès, et eut la fortune d'exercer le burin brillant et la fine pointe de Lebas. Pater eut parfois, je n'ose dire par hasard, une grâce inimitable et cette heureuse franchise d'effet dont la *Tente des Vivandiers* offre un exemple. Ses lointains, bien qu'un peu lâchement faits, comme le reste, ont de l'étendue ; ses paysages sont pleins d'accidents heureux et pittoresques. Toutefois, en rang et en date, il n'est que le troisième de nos *peintres de conversations*. L'Académie de peinture, dont il fut membre, ne le reçut qu'après Lancret, en 1728.

Depuis la mort de Watteau, Pater s'était remis au travail avec la même ardeur. Moins poétique et moins noble que Watteau, moins distingué que Lancret, on eût dit qu'il voulait racheter la qualité par le nombre. Il ne faisait trêve à la peinture que pour manger précipitamment et dormir quelques heures. Les soirs d'hiver, nous l'avons dit, il esquissait les tableaux qu'il achevait de peindre durant les courtes journées de cette triste saison. Dans le cours d'une vie ainsi consumée devant un chevalet, Pater n'eut d'autre passion que la peinture : il n'eut point d'amis, et le seul ennemi qu'on lui ait connu est cet étrange souci qui atrophia son talent et abrégea son existence. Pater mourut à quarante-un ans, en 1736, avant de jouir d'une aisance péniblement acquise. Il semblait qu'il eût adopté ce programme aussi insensé que triste : « Vivre pauvre afin de mourir riche. »

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les tableaux de Pater ne sont pas rares, mais ils étaient tombés, au temps de l'Empire et de la Restauration, dans un tel discrédit, que le Musée du Louvre n'en possède pas un seul, ou du moins il ne s'en trouve pas un d'exposé dans les galeries destinées à l'école française. Aujourd'hui ce peintre ayant repris quelque faveur, nous avons lieu d'espérer qu'on ne lui refusera pas sa place dans un musée où d'autres ont été admis, qui ne lui sont pas supérieurs.

En attendant, Pater s'est soutenu avec assez d'honneur dans les ventes pendant le cours du dix-huitième siècle, et, après un long oubli, il y est de nouveau fort recherché.

Vente Lalive de Jully, 1770. Deux jolis tableaux : dans l'un on voit un enfant dans un chariot traîné par deux chiens ; dans l'autre, sept enfants qui jouent, dont deux à cheval sur des bâtons. (Ces tableaux furent gravés par M. de Lalive, leur possesseur, sous le titre de *l'Age d'or.*) — 520 liv.

Vente de Grammont, 1775. *Le Bal*, tableau capital où l'on compte un grand nombre de figures dans une galerie richement ornée. — 1,500 liv.

Vente Blondel de Gagny, 1776. *Le Bal.* Ce tableau, richement composé, est peint d'après un tableau de Watteau, connu par l'estampe ; 22 pouces sur 13, — 2,000 liv. — Joli tableau représentant un camp, où l'on voit un officier avec des dames, des soldats qui se reposent, d'autres qui jouent aux cartes. — 144 liv.

Vente Randon de Boisset, 1777. *Une Halte de soldats* et *Un Départ de troupes*, deux tableaux agréables, de 16 pouces sur 20. — 1,500 liv. — *Les Amusements de la campagne.* On y voit une dame sur une balançoire attachée à des arbres. — 1,250 liv. — Un bon tableau composé de trois figures, dont une femme au bain. — 800 liv. — Deux tableaux : Une pastorale et des baigneurs ; 3 pieds sur 4. — 1,240 liv.

Vente Nogaret, 1782. *Le Bal*, composition que Pater a pris plaisir à répéter plusieurs fois. 22 pouces sur 19. — 1,500 liv.

Vente Langraff, 1784. *Le Bal*, composition de plus de cinquante figures, d'après Watteau. — 3,700 livres.

Vente Grandpré, 1809. Deux jolis tableaux, représentant l'un un *Repos champêtre*, l'autre une *Promenade de personnes élégantes*. — 425 fr.

Vente Stevens, 1847. — *Débarquement à Cythère*, 585 fr.

Il n'existe pas de portrait authentique de Pater ; nous reproduisons sa signature d'après les registres de l'Académie. Ses tableaux sont rarement signés.

Corbeil, typ. et stér. de Crété fils.



LOUIS TOCQUÉ

NÉ EN 1696. — MORT EN 1772.



Tocqué n'est pas un de ces artistes que Diderot appelait du nom de *costumiers*, et qui bornaient leurs soins à peindre savamment une veste chamarrée d'or ou une robe de satin; loin de là : il a vu l'homme sous le vêtement, il a toujours respecté le caractère de ses modèles, et il a été le plus naturel des portraitistes du dix-huitième siècle, sans manquer pour cela de charme et d'esprit.

Louis Tocqué est né à Paris en 1696. Il était le fils d'un artiste qui passait pour habile dans la peinture d'architecture. Confié de bonne heure aux leçons de Nicolas Bertin, le jeune Tocqué sut se prémunir contre les défauts de son maître, qui étaient l'affectation, l'emphase et le fracas. L'étude de la nature lui fut sans doute d'un meilleur secours que les conseils de Bertin : dès sa jeunesse, et sans s'être essayé comme ses camarades dans les compositions héroïques, il peignait modestement des portraits qui n'étaient pas tout à fait simples, mais qui, au milieu du tumulte de la mode, pouvaient presque passer pour tranquilles. Il refusa de suivre Largillière et Rigaud dans la voie où ils marchaient avec tant de bruit et de succès; et bien qu'il ait, lui

aussi, donné place dans ses tableaux à de somptueuses draperies, à des colonnes, à des fonds d'architecture, il a toujours usé de ces éléments décoratifs avec une imagination discrète, un goût sobre et délicat.

Tocqué avait déjà une réputation, lorsque, le 13 août 1731, il fut agréé à l'Académie royale de peinture. Il peignit pour sa réception les portraits de Galloche et du sculpteur Jean-Louis Lemoine. L'école des beaux-arts a hérité de ces deux portraits, qui sont pleins de caractère et pleins de vie; le regard a de l'éclat, les mains sont dessinées finement, et quant à l'exécution des vêtements et des accessoires, elle est large, souple et sûre.

Devenu académicien, Tocqué se maria. Il épousa la fille aînée de son collègue Nattier, une femme d'esprit, un noble cœur aussi, comme on peut le voir par les notes touchantes qu'elle a laissées sur la vie de son père. Dès lors, Tocqué vécut dans une intimité constante avec le peintre attitré des filles de Louis XV et des plus grandes dames de la cour. Cette liaison eût pu être funeste au talent de Tocqué; mais celui-ci, tout en tenant compte des qualités de son beau-père, eut assez de force pour résister à la séduction de ses défauts : en voyant peindre Nattier, il apprit à donner à son pinceau plus de légèreté, à ses carnations plus de morbidesse; il devint meilleur ouvrier, mais artiste, il demeura ce qu'il était. Comme par le passé, il se contenta de représenter ses modèles tels qu'ils lui apparaissaient dans la réalité de la vie quotidienne, et, abandonnant à Nattier le monde de la fantaisie, il le laissa déguiser d'honnêtes financiers en héros allégoriques, ou travestir en éléments, en divinités agrestes, en nymphes des eaux et des bois, les belles dames dont il avait à reproduire les traits. Une fois seulement, — et encore s'agissait-il d'un comédien, — Tocqué peignit le chanteur Jélyotte en Apollon; mais il comprit vite son erreur, et il n'y revint plus.

Cependant le roi ayant ouï parler de Tocqué, lui fit peindre, en 1739, le portrait du dauphin, qui n'était encore qu'un enfant de dix ans. De ce portrait, Tocqué a fait tout un tableau : le jeune prince est représenté debout dans le cabinet de travail d'un écolier studieux; auprès de lui est une sphère; sur une table, s'éparpillent, dans le désordre d'un labeur interrompu, des livres, des cartes, des papiers. Au fond se dressent de hautes colonnes dont la ligne est coupée par un rideau relevé laissant voir le ciel. Ce portrait est conçu dans une gamme de tons vifs qui n'a pas suffisamment d'accord. Les accessoires qui meublent l'appartement royal sont tous plus ou moins brillants et neufs; en outre, le jeune prince porte, avec un habit rouge, une veste de drap blanc galonnée d'or, que traverse en sautoir le large ruban bleu de l'ordre du Saint-Esprit. Ces nuances, trop vivement tranchées, peuvent offenser un œil délicat; le visage d'ailleurs est peu significatif : même chez un enfant qui ne doit pas régner, il convient que la tête dise quelque chose.

Tocqué a été plus heureux dans les portraits des gens de finance, des politiques, des écrivains; à chacun d'eux il a laissé le signe distinctif de sa profession spéciale, la vive empreinte de sa passion, de son ennui ou de son habitude. A ce point de vue, les occasions de faire montre de son talent ne manquèrent pas à Tocqué. De 1737 à 1759, il exposa presque à chaque Salon, et la liste des personnages dont il eut à étudier la physionomie abonde en noms fameux, en individualités marquantes. La reine Marie Leczinska (1740), la dauphine, le duc de Chartres, le prince de Galles, le comte de Saint-Florentin, M. de Tournehem, le marquis de Marigny, le poëte Gresset, la spirituelle madame de Graffigny et bien d'autres encore posèrent devant lui. Tocqué conservait à chacun son accent particulier et son intime ressemblance. Ces qualités heureuses lui furent dès l'abord reconnues par les critiques. Il est curieux, à ce propos, de relire, dans le petit livre publié par Lafont de Sainte-Yenne sur les Salons de 1746, les lignes consacrées à notre peintre. « M. Tocqué, y est-il dit, s'est tiré de la foule depuis longtemps, par d'excellents ouvrages.... Son portrait d'une dame un peu âgée, en manchon, a arrêté tout Paris. La bienséance de son ajustement, extrêmement conforme à son âge, a donné une idée très-avantageuse de l'original, et diamétralement opposée à l'impression que fait avec justice sur le public l'imprudence de celles qui, n'étant ni jeunes ni jolies, se font représenter avec les galants attributs de la déesse de la jeunesse et en pompons de couleur.... Le portrait de cette dame âgée est un ouvrage excellent. Tout y est fait avec un bon sens, un accord, une vérité de couleur et de détail qui peut soutenir l'examen le plus sévère[1]. »

[1] *Réflexions sur l'état présent de la peinture*. 1746, page 112.

Cet avis fut partagé par d'autres critiques. Bachaumont déclara hardiment que Tocqué était supérieur à Nattier. Grâce à ce succès, qui se renouvela souvent, la réputation de notre portraitiste se répandit au loin, et les princes des cours étrangères ne négligèrent rien pour appeler auprès d'eux un peintre que l'on disait si habile. Mandé d'abord par l'impératrice de Russie, Tocqué partit en 1757 et séjourna deux ans à Saint-



LOUIS, DAUPHIN DE FRANCE (Musée du Louvre).

Pétersbourg. Il peignit plusieurs seigneurs de la plus haute noblesse, et, entre autres le comte Michel Woronzoff, le comte Cyrille de Rasumofski et l'ambasseur d'Autriche, Nicolas Esterhazy. Tocqué fit aussi le portrait de l'impératrice Elisabeth, et il montra en cette occasion son respect pour la vérité. L'impératrice, en qui revivait avec exagération le type de la race moscovite, avait le nez fort court, et, bien qu'elle touchât à la cinquantaine, sa coquetterie souffrait quelque peu de cette imperfection; mais Tocqué fut inexorable.

En quittant la Russie, vers la fin de 1758, Tocqué passa en Danemark, où le roi l'avait fait appeler. Il y fit le portrait de Frédéric V, de la reine et de la plupart des membres de la famille royale ; mais, malgré

le succès qu'il obtint à Copenhague, il ne paraît pas y avoir séjourné plus de quelques mois. Nous savons en effet, par le témoignage de Wille, qu'il était de retour à Paris en juillet 1759. « Le 10, — écrit l'honnête graveur en son style tudesque, — me vient voir M. Tocqué, pour la première fois depuis son retour de Saint-Pétersbourg et de Copenhague, où il avait été appelé pour peindre les souverains de ces pays : il en est fort content, étant revenu chargé de richesses, de présents et d'honneur[1]. »

L'Académie de peinture, qui, avant le départ de Tocqué, l'avait honoré du titre de conseiller (31 janvier 1744), lui fit un chaleureux accueil. Pour le remercier des portraits de M. de Tournehem et du marquis de Marigny, dont il avait fait présent à ses collègues, la compagnie lui donna un tableau de Charles Coypel, *la Destruction du palais d'Armide*. A dater de cette époque, Tocqué commença à se reposer. Le Salon de 1759 est la dernière des expositions où il fasse parler de lui. Néanmoins, on le voit, dix ans après, faire un effort suprême et entreprendre un second voyage en Danemark; mais ce fut là sa dernière entreprise. A son retour à Paris, Tocqué ne songea plus qu'à la retraite : conseiller de l'Académie, il était ainsi parvenu au plus haut grade auquel pouvait prétendre un simple portraitiste comme lui. Un brevet du roi l'avait logé au Louvre, et c'est là que, son heure étant arrivée, il s'éteignit doucement, le 10 février 1772.

Louis Tocqué, en un temps où le caprice et la manière envahissaient tous les genres de peinture, a eu ce mérite rare de maintenir le portrait sur le solide terrain de la vérité. Les attitudes qu'il donne à ses personnages sont simples et naturelles; son coloris, un peu vif et criard au début de sa carrière, se tempéra bientôt et finit même par s'éteindre dans un système de nuances violettes et grises. Nul ne fut plus habile que lui à peindre, en les subordonnant aux têtes et aux mains, les accessoires, les robes à grands ramages, les habits où l'éclat de l'or lutte avec les chatoiements de la soie. Mais, bien qu'il ait réuni tant de qualités aimables et solides; bien que, missionnaire zélé de l'école française, il ait enseigné aux artistes du Nord le secret de nos élégances, Tocqué fut toujours sage, raisonnable, peut-être même un peu trop contenu. Il eut donc moins l'applaudissement de la foule que celui des connaisseurs délicats, qui, sous Louis XV, n'étaient pas très-nombreux en France. Il ne fut pas le peintre des grandes dames, des comédiennes, des coquettes de la ville et de la cour, et, dans cette triste loterie de la justice humaine, lorsque Tocqué mérita des couronnes, ce fut Nattier qui les obtint.

CHARLES BLANC.

[1] *Journal de Wille*, publié par M. George Duplessis, I, page 116.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les meilleurs portraits de Tocqué, ou, pour mieux dire, ceux qu'il a peints d'après les plus illustres personnages, ont été gravés, avec une habileté singulière, par Daullé, Wille, Larmessin, Dupuis, Thomassin, Favart, Cathelin, etc.

Les collections publiques ne conservent qu'un petit nombre de portraits de Tocqué.

Musée du Louvre. — *Marie Leczinska* (1740) (gravé par Daullé); *le Dauphin* (1739) (gravé par Thomassin); *Madame de Graffigny*.

École des Beaux-Arts. — *Galloche* (gravé par Muller et reproduit en tête de cette notice), *J.-L. Lemoine*, portraits peints par Tocqué, en 1734, pour sa réception à l'Académie.

Musée de Versailles. — *Le marquis de Matignon*; *M. de Tournehem* (gravé par Dupuis); *le marquis de Marigny* (gravé par Wille); *Marie-Thérèse, infante d'Espagne* (1748); *Elisabeth, impératrice de Russie* (gravé par Schmidt); *Gresset* (1750); et un *personnage inconnu*.

Musée de Marseille. — *Le comte de Saint-Florentin* (gravé par Wille).

Nos recherches ne nous ont fourni aucun renseignement sur le prix atteint par les ouvrages de Tocqué, dans les ventes célèbres. Nous nous bornerons donc à rappeler que le portrait de Madame de Graffigny, qui figure au Louvre, et qui est sans contredit une des œuvres les moins réussies du maître, a été acquis en 1832, de M. Payen, pour la somme de 500 fr.

Tocqué

IMP. POITEVIN ET Cie, RUE DAMIETTE.



École Française. *Intérieurs, Nature morte.*

J.-B. SIMÉON CHARDIN

NÉ EN 1699. — MORT EN 1779.



Vous entrez dans un cabinet d'études, éclairé franchement par le grand jour de midi. Sur une table, couverte d'un tapis rouge foncé, vous voyez des livres posés sur la tranche, un microscope, un globe à demi caché par un rideau de taffetas vert, un miroir concave sur son pied, un thermomètre, une lorgnette avec son étui, des cartes géographiques roulées, un bout de télescope. La lumière se joue parmi ces objets, fait avancer les uns, reculer les autres. Le globe tourne, le miroir brille ; vous voulez dérouler ces cartes, vérifier ce microscope, essayer cette lorgnette ; mais vous êtes dans le cabinet d'un savant..... que dis-je, c'est un tableau que vous avez devant les yeux, et ce tableau est de Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

Quelle fortune ! Être naïf pour ceux qui n'y connaissent rien, et profondément roué pour ceux qui s'y connaissent ; joindre la magie à l'ingénuité, attraper le naturel sans avoir l'air de le poursuivre, et faire illusion sans le moindre effort apparent : tel est le mérite vraiment singulier de Chardin. Les Flamands et les Hollandais ont de la

bonhomie, eux aussi; mais ils n'y ajoutent pas cette pointe de malice par où se reconnait notre peintre parisien. Il semble que celui-ci, pour peindre la nature, n'a eu besoin que de la voir; mais quelle finesse et que d'esprit dans ce regard prompt, assuré ! Une intelligence rare préside à l'interprétation des moindres objets, de ces objets que d'autres eussent purement imités, mais dont Chardin comprend si bien la manière d'être, la tournure, le caractère, le mouvement et le ton..... j'allais dire la saveur.

Et pourtant, en moins d'un siècle, le nom de Chardin a passé par toutes les péripéties de la gloire. Apprécié de son temps, oublié après sa mort, il est aujourd'hui grandement réhabilité par l'empressement des connaisseurs. Mais comment ce précieux joyau a-t-il pu demeurer si longtemps sous la poussière? — C'est que Chardin s'avisa de mourir à la veille de la Révolution française, au moment où les Grecs de Voltaire et les Romains de Corneille faisaient leur entrée dans la peinture de David. Il devait être submergé, lui, le naïf admirateur des plus humbles objets de la nature, dans cette puissante réaction de l'idéal contre le réalisme, du crayon contre le pinceau; et c'est aujourd'hui qu'il est échappé à ce grand naufrage où tant d'autres artistes, moins heureux que lui, ont péri sans retour.

Chardin vint au monde en 1699. Son père était tapissier, et peut-être fût-il devenu peintre, si le besoin ne l'avait obligé à rester dans sa profession; car il se connaissait en peinture et parfois s'y exerçait. Étouffée dans l'âme de l'honnête tapissier, cette étincelle de génie se ralluma dans l'âme de l'artiste, et ce fut là sans doute le seul héritage que Siméon Chardin reçut de son père. Ce patrimoine valait bien quelque chose, et Chardin sut en faire bon usage. A la première exposition qui eut lieu au Louvre après celle de 1699, c'est-à-dire en 1737, Chardin présenta huit tableaux, et depuis cette époque, chaque Salon put compter quelques-uns de ses ouvrages. Entre cette date et celle de sa mort, les catalogues des expositions du Louvre indiquent cent douze toiles de Chardin, et ce compte est loin de comprendre toutes les œuvres de ce maître charmant.

Chardin fut reçu membre de l'Académie de peinture dans sa vingt-neuvième année. « Sa modestie, dit un contemporain[1], ne lui permettait point de songer à une place dont il ne se croyait pas digne. Il est d'usage que le jour de la petite Fête-Dieu les peintres qui ne sont point de l'Académie exposent leurs tableaux place Dauphine. En 1728, Chardin y exposa quelques-uns des siens. Des académiciens que le hasard ou la curiosité y avaient attirés furent frappés du talent de cet artiste. Un tableau, entre autres, représentant une raie entr'ouverte, les étonna par sa vérité; ils allèrent visiter Chardin, l'engagèrent à se présenter, et il fut unanimement agréé et reçu avec les plus grands éloges. Ce tableau fut son morceau de réception[2]. » A partir de ce jour (25 septembre 1728), les journaux littéraires du temps s'occupèrent du *sieur* Chardin, et le *Mercure de France* ne manqua jamais de citer les tableaux que ce peintre original exposait sur la place Dauphine, à l'entrée du côté du pont, le jour des processions de l'Octave de la Fête-Dieu, comme c'était alors l'habitude, en ajoutant que ces tableaux avaient fait la joie *des curieux de peinture.*

Ce maître si fécond n'a pourtant signé que des chefs-d'œuvre. Chaque année même, à mesure qu'il donnait de nouvelles preuves de sa fécondité, il perfectionnait sa manière et surprenait de plus en plus les connaisseurs par la variété hardie de sa touche, la solidité de sa pâte, l'harmonie et le charme de sa couleur. Vraiment, ce fut un miracle que ce Chardin dans l'École française du dix-huitième siècle. Il arrive au moment où finit l'art pompeux de Louis XIV et où commence l'art affecté de Louis XV, et, dans ce milieu, il reste le modèle de l'observation naïve, de la fine bonhomie et de la grâce. Comme La Fontaine, il fut chez nous sans tradition, sans modèle, et il créa le genre de ses tableaux comme sa manière de les peindre.

Il fit d'abord des natures mortes, des fruits, des fleurs. Un panier de fraises, un verre de cristal à demi plein d'eau, où chatoient les reflets vermeils d'une belle pêche placée près de deux œillets blancs et de quelques cerises, ou bien deux poires, deux noix et un gobelet d'argent: il ne lui en fallait pas davantage pour faire un morceau exquis. Mais aussi quelle perfection! quelle rondeur! quel velouté dans cette pêche dont le duvet se colore d'incarnat, comme fait la joue d'une jeune fille quand elle vient à rougir, et avec quel bonheur

[1] *Nécrologe des Hommes célèbres de France*, t. XV, année 1780.

[2] Ce tableau est aujourd'hui au Musée du Louvre.

chaque localité de ton se concilie avec l'harmonie de l'ensemble! Jamais l'art de fondre les tons par le jeu de leurs reflets ne fut poussé plus loin. Quelquefois Chardin s'est plu à répandre les objets à profusion sur sa toile, et cette entente admirable qu'il possédait des effets de la lumière sur les corps, suivant leur forme et leur couleur, de la dégradation des tons et de leur action réciproque, lui a permis d'accumuler les objets les plus disparates sans troubler ni choquer le regard, sans confusion, sans discordance. Nous avons vu, dans le cabinet de M. Lacaze, à Paris, un petit tableau représentant un pâté recouvert d'une serviette, des assiettes, un plat posé verticalement contre le mur, des flacons, des fruits, etc..., le tout sur



BOCOURT. DEL. CHARDIN. PIN. CARBONNEAU. SC.

JEU DE L'OIE.

une table couverte d'une nappe. Dans un coin, on voit une autre petite table du genre de celles appelées *servantes;* elle est rouge, et pourtant cet objet d'un rouge tranché, qui occupe une place considérable, n'a rien de dur, rien de criard à côté de cette nappe blanche, de ces plats bleuâtres, de ce pâté roux. Diderot ne se lasse point d'admirer cet art prodigieux de Chardin: « On conviendra, s'écrie-t-il après avoir décrit « un tableau du genre des précédents, que des grains de raisin séparés, un macaron, des pommes d'api « isolées, ne sont favorables ni de formes, ni de couleurs; cependant, qu'on voie le tableau de Chardin! » Et il ajoute avec enthousiasme : « Cet homme est le premier coloriste du Salon et peut-être un des premiers « coloristes de la peinture. »

D'où lui vient cette habileté magique, cet art consommé? Fut-il un copiste assidu des maîtres? Avait-il fait une savante étude des principes de la touche et des règles du clair-obscur? Nullement. Avait-il du moins reçu de quelque peintre fameux des enseignements pareils à ceux que l'habile Largillière donna longtemps à Oudry? Point du tout. Il n'eut d'autres leçons que celles de Cazes. Ce Cazes n'était point, il est vrai, sans mérite, et Voltaire en parle avec éloge; mais il est aujourd'hui complétement oublié,

malgré son beau tableau de la *Résurrection de Tabithe*, qui est à Saint-Germain-des-Prés[1]. Les qualités que l'étude et la pratique ont pu donner à d'autres, étaient dans Chardin toutes de génie. Il s'était épris d'un amour naïf et sans bornes pour la nature. Un rayon de lumière arrêté sur les pétales d'un œillet blanc, glissant sur les flancs rebondis d'un pot de grès ou s'éteignant sur la reliure usée d'un vieux livre, le tenait des heures entières attentif et charmé. L'objet lui importait peu : la lumière et la couleur ne sont-elles pas partout? Il n'est point de si vil instrument de cuisine qui ne puisse, sous la main de cet enchanteur, intéresser autant qu'un diamant de la plus belle eau. Un jour il rencontre une fontaine en terre rouge, au robinet d'étain, placée contre un mur du plus fin gris. Il la peint toute seule, sans ornement ni accessoire, et voilà que cette grosse fontaine rougeâtre tourne, saillit sur ce mur d'un air si vrai, si *nature*, qu'on sourit d'être forcé à l'admiration. La naïveté a des traits d'esprit dont les gens d'esprit ne se doutent guère.

Observer avec candeur, rendre avec bonhomie, là était tout le secret de Chardin. On le vit dans son enfance, sans aucune idée de peinture, se placer devant le premier meuble venu de la maison paternelle et poser sur une toile les couleurs, prises une à une, jusqu'à ce que l'imitation pût tromper son regard déjà exercé. Plus tard, il ne changea point de procédé ; il obtint seulement avec aisance et rapidité les résultats qui avaient coûté de longs et patients efforts à son expérience. C'est ainsi qu'il exécuta son tableau de réception à l'Académie, qui est aujourd'hui au Louvre, et qui représente des aliments de toutes sortes, parmi lesquels une raie entr'ouverte. Pour prouver la prestesse de son exécution, il rappelait que ce poisson, peint dans une matinée, avait été mangé le soir à son souper.

Dans la première partie de sa vie, Chardin ne peignit que des fleurs, des fruits, des ustensiles de ménage, tout ce qu'on appelle du nom de *nature morte*. Il y fut amené par une circonstance que nous trouvons rapportée en ces termes dans une notice de Haillet de Couronne, notice dont le manuscrit est à l'école des Beaux-Arts[2]: « M. Noël-Nicolas Coypel avait besoin d'un jeune homme pour le seconder dans quelques ouvrages. Le jeune Chardin fut appelé. La première chose que M. Coypel lui donna à peindre fut un fusil dans le portrait d'un homme habillé en chasseur, et lui-même il eut l'attention de placer le fusil avec soin pour l'éclairer comme il devait l'être dans son tableau; il finit par dire à M. Chardin de le peindre avec exactitude. Celui-ci fut bien étonné de voir un homme habile prendre si sévèrement de telles précautions; il était dans la persuasion qu'on n'avait besoin de la nature que lorsque l'on manquait de génie ; que le peintre devait tout tirer de sa tête. Cependant il s'attacha à bien rendre l'objet ; il réussit, mais non pas aussi facilement que d'abord il l'avait imaginé. Il s'aperçut dès lors que la vérité de la couleur et celle des effets de la lumière que la nature présente, sont difficiles à atteindre; il conçut combien il était essentiel de s'occuper profondément de ces mystères, tout nouveaux pour lui... » Mais un homme qui voyait si juste et savait donner tant d'attrait au moindre chiffon ne pouvait évidemment s'en tenir là. Et du reste il n'est guère plus malaisé de retrouver la vie dans la nature vivante que d'en imprimer l'accent à la nature morte ; car les objets matériels ont aussi le caractère de la vie, si je puis m'exprimer ainsi : ils ont une existence propre, une manière d'être et de se marier avec les rayons du jour qui fait reconnaître à l'instant même leurs propriétés diverses, leur substance. La lumière leur communique cette vie dont nous parlons, c'est-à-dire quelle accuse leur forme, leur surface et leurs qualités, à ravir les yeux. Elle les caresse, s'ils ont un duvet comme la pêche ; elle s'y mire, s'ils sont polis comme le marbre ; elle y étincelle, quand ils sont chatoyants comme une pierre précieuse ; elle y réveille mille accidents, s'ils sont travaillés et fouillés comme une salière de Benvenuto ; elle va s'assourdir en eux s'ils ont une superficie mate comme un pot de grès déverni, ou laineuse comme du velours d'Utrecht, ou chagrinée comme une boîte à poudre ; enfin, elle s'y absorbe et s'éteint complétement, si les corps ont de la mollesse et de la porosité, s'ils sont noirs comme la suie, le crêpe ou le charbon. De même que l'air entretient les êtres vivants, de même la lumière fait vivre les objets matériels, les objets inertes.

[1] On voit dans le *Mercure de France* d'octobre 1737 que Cazes et Chardin exposèrent ensemble au Salon de cette année-là. Le disciple trouva plus d'admirateurs que le maître.

[2] Cette notice a été imprimée dans les *Mémoires inédits sur les artistes français*. Paris, Dumoulin, 1854.

Haillet de Couronne, dans la notice que nous venons de citer, raconte le trait suivant de la jeunesse de Chardin : « Un chirurgien, ami de son père, demanda au jeune homme de lui faire un plafond ou enseigne pour mettre au-dessus de sa boutique; il y voulait des instruments de son art : bistouris, trépan et autres. Ce n'était pas ce que Chardin se proposait ; il peignit une nombreuse composition de figures. Le sujet était un



LA GOUVERNANTE.

homme blessé d'un coup d'épée, qu'on avait apporté dans la boutique d'un chirurgien, qui visitait sa plaie pour le panser. Le commissaire, le guet, des femmes et autres figures remplissaient la scène; tout y était plein de feu, de remuement et d'intérêt; le tableau n'était que heurté, mais traité avec goût. L'effet en était singulièrement piquant. Un jour, avant que personne fût levé dans la maison du chirurgien, il le fait poser en place. Le chirurgien voit de sa fenêtre la foule des passants qui s'arrêtaient devant sa porte, ce qui l'excite à demander de quoi il est question. Il voit ce plafond; il fut tenté de se fâcher, n'y retrouvant

plus rien des idées qu'il se souvenait d'avoir confiées à son peintre, mais les éloges du public pacifièrent un peu son humeur. On juge bien que le tableau fit bruit; toute l'Académie connut les talents du jeune Chardin. »

Dans Chardin, la bourgeoisie du dix-huitième siècle, ce tiers-état qui n'était encore rien et qui allait devenir tout, rencontra son peintre, j'allais dire son historien. Cette bourgeoisie laborieuse, encore pure dans ses mœurs, réglée dans sa vie, lui fournit les sujets de ses compositions. Les peintres hollandais nous conduisent volontiers dans les tabagies où fument les bourgeois du pays, silencieux et mélancoliques, où se battent les matelots du Zuyderzée, ivres de grosse bière; Chardin joint à la vérité des maîtres du Nord les délicatesses d'une nature française. Il nous introduit discrètement dans la chambre de travail, où la mère réprimande la petite fille étourdie et paresseuse dont la broderie est manquée; dans la salle à manger, où elle dispense d'une main soigneuse la soupe à ses enfants; près de la gouvernante, qui recommande en vain le droit chemin de l'école au jeune garçon qui préfère le chemin des écoliers. Si parfois il passe du salon à l'antichambre, de la maison du bourgeois à la boutique de l'artisan, son pinceau prête aux plus humbles occupations je ne sais quelle grâce franche, quelle distinction vraie, qu'on chercherait en vain dans les maîtres des Pays-Bas. Il y arrive par la seule justesse de son observation, car il ne prétend point à mettre un idéal quelconque dans un genre qui n'en comporte pas. Il peint la France avec la même bonhomie que les autres mettent à peindre la Hollande. Et puisque nous avons occasion, à propos de Chardin, de parler des peintres des Pays-Bas, citons en passant l'opinion de Diderot et de Chardin lui-même sur Descamps, l'auteur de la *Vie des Peintres flamands, allemands et hollandais*, historien qui se croyait peintre par-dessus le marché. « Monsieur Descamps, c'est vous encore. A la platitude, à la mauvaise couleur grise, au défaut d'esprit, « d'expression, et de toutes les parties de la peinture, c'est vous ! » Nos deux critiques se trouvaient devant une composition de Descamps, exposée au Salon de 1767, représentant une petite chambrière assise, le coude appuyé sur une table où l'on voyait une serviette étalée, une cafetière et une tasse avec sa soucoupe. « Le « bon Chardin que vous connaissez, continue Diderot, me prend par la main, me mène devant ce tableau et « me dit avec le nez et la lèvre que vous savez : — Tenez, voilà de l'ouvrage de littérateur ! — Il ne tenait « qu'à moi de tirer certains papiers de ma poche et de lui dire : — Tenez, voilà de l'ouvrage de peintre ! »

Pour en revenir à Chardin, son *Bénédicité,* conservé au Musée du Louvre, est le modèle de cet esprit sans recherche dont nous parlions tout à l'heure, de cette grâce sans prétention. Une jeune femme en cornette de négligé, robe de laine et long tablier de toile, est devant une table où fume une soupière. En face d'elle une petite fille assise a déjà reçu sa part du festin et se prépare à y faire honneur, tandis que sur le premier plan un petit garçon, trop jeune encore pour prendre place à la table, est assis sur une chaise basse, les mains jointes et récitant les paroles d'une prière dont sa mère, la cuillère levée, attend la fin pour lui donner le potage, prix de la mémoire et de l'obéissance. Ce délicieux tableau est une scène de comédie intime, observée avec une rare finesse, rendue avec une justesse merveilleuse. Il y a dans le visage, dans l'attitude de la jeune femme, une douceur, une sollicitude de mère adorables. Elle cache malaisément, sous la gravité composée de sa physionomie, l'indulgente gaieté qu'elle éprouve à voir ce pauvre petit bégayer son oraison en fixant un œil inquiet sur le potage. La sœur, qui n'est pas obligée au sérieux maternel, laisse voir le plus rusé sourire de petite fille qui se puisse imaginer. Cela est fin et naïf à la fois comme une fable de La Fontaine. L'exécution en est admirable; la sobriété des détails, peu nombreux et justement touchés, la couleur calme et harmonieuse, la lumière douce et abondante, tout conspire dans cette petite toile à fortifier la bonne et honnête impression qu'on éprouve toujours à la vue d'une chaste mère de famille occupée de ses enfants.

Ce tableau fut un de ceux qui contribuèrent le plus à la réputation de Chardin. Il le refit deux ou trois fois en y introduisant quelques légers changements : il semble même qu'avant de livrer cette œuvre au public, il l'ait travaillée avec prédilection; il changea à plusieurs reprises l'attitude des personnages avant de se décider pour la composition que nous avons aujourd'hui. Feu M. Marcille, amateur éclairé, possédait une ébauche précieuse qui témoigne des hésitations et des scrupules du peintre. Dans cette ébauche, la femme est assise, la physionomie des enfants, le nombre ou la forme des accessoires sont indéfinis; mais ce projet ne

vaut pas celui auquel Chardin s'arrêta en dernier lieu : parmi les pensées de l'artiste, l'homme de goût sut choisir la meilleure.

On dit que Chardin prit souvent dans sa propre famille les sujets de ses tableaux. Et il est aisé de s'apercevoir en effet que presque toutes les femmes qu'il a introduites dans ses compositions ont à peu près



L'ANTIQUAIRE.

le même visage, un air fin, vif, éminemment français et même parisien. Or, ce visage est précisément celui de Marguerite Pouget, femme de Chardin, dont Cochin nous a laissé un portrait. C'est aussi dans sa famille qu'il avait sans doute étudié les grâces naïves, les physionomies variées des enfants. Nul mieux que lui n'a su peindre l'air fin et coquet des petites filles, la figure mutine ou sournoise des jeunes garçons. Dans la plupart de ses tableaux il a placé des enfants, et de vrais enfants de Paris, tout pétillants d'esprit et de malice.

Si Teniers n'a point de rival quand il faut peindre les tabagies de la Hollande, Chardin est inimitable dans ses scènes de la vie intime, en France. Impossible de poser d'un air plus modeste une blanche cornette sur une tête de jeune femme; impossible de mieux peindre les lourds plis de la laine, les grandes ondulations de la grosse toile, rousse ou blanche. Ce n'est pas un peintre, c'est comme un fabricant d'étoffes, de rubans, de dentelles, de draps de toute sorte et dans la plus belle qualité du monde. Si l'on veut juger de ce qu'il savait faire en ce genre, il faut voir son tableau de l'*Écureuse* (cabinet Marcille). Une femme penchée sur une large cuve en bois, nettoie un poêlon de cuivre : voilà tout le tableau. Mais quelle vérité! quelle illusion ! Si vous vous arrêtez dix minutes devant ce cadre de quelques pouces, vous allez voir grandir cette femme si gracieusement naturelle dans son humble fonction; il vous semblera que ses mains s'agitent réellement, qu'elle vit, qu'elle vous entend et qu'il dépend de vous de la détourner, par une parole, de son occupation. Jamais Chardin ne peignit plus grassement, ne fut plus simple, plus harmonieux, plus vigoureux sans exagération, plus réel sans vulgarité. Sans vulgarité, il faut insister sur ce mot, car il caractérise l'œuvre de Chardin. Tandis que les Hollandais se plaisent à rendre avec une patiente fidélité le côté bas de la vie, dans ses habitudes et ses nécessités de chaque jour, Chardin, dans les mêmes sujets, cherche, ou trouve sans le chercher, un côté de convenance et de propreté qui relève les occupations les plus dédaignées. La *Blanchisseuse,* la *Pourvoyeuse,* la *Ratisseuse*, prennent sous son pinceau un aspect plein de charme et de séduction.

Qu'on n'aille pas croire cependant que ce soit en s'écartant de la vérité, que ce soit en peignant les artisans comme Boucher peignait les bergères, que Chardin arrive à *embellir* ses personnages. Non, il les représente tels que la réalité les lui donne; mais où le vulgaire ne voit que des allures communes et sans poésie, l'artiste a saisi la grâce de la pose, l'aisance noble d'une attitude, et ce qui paraît invention n'est peut-être que la faculté d'observer profondément et avec sagacité. Le génie de Chardin le portait donc à chercher le côté élégant des sujets qui paraissent le moins susceptibles d'élégance, mais en même temps il ne voulait rien sacrifier de la réalité. C'est pour cela sans doute qu'il mit surtout dans ses tableaux des femmes chez lesquelles la grâce native résiste mieux à l'influence des conditions infimes. Peintre éminemment français, je le répète, dans un genre où les qualités de l'art français ne semblent point avoir de place!

J'admire Diderot d'avoir si parfaitement apprécié Chardin, malgré son enthousiasme sans bornes pour son ami Greuze. Greuze, avec ses moralités dictées par le sentimentalisme philosophique du dix-huitième siècle, fut aussi le peintre de la bourgeoisie à cette époque, mais de la bourgeoisie souvent gâtée par de fausses prétentions morales. Comment le même homme qui applaudissait aux drames et parfois aux mélodrames de Greuze put-il se plaire aux charmants contes de Chardin? Oh ! c'est qu'il n'y avait point d'esprit de système qui pût empêcher l'impressionnable philosophe de sentir la vraie beauté quand elle frappait ses regards. Aussi l'entendons-nous s'écrier un beau jour : « Cet homme est au-dessus de Greuze de toute la distance de la terre au ciel. Il n'a « point de manière; je me trompe, il a la sienne. Mais, puisqu'il a une manière sienne, il devrait être faux « dans quelques circonstances, et il ne l'est jamais. Le genre des peintures de Chardin paraît être, à la vérité, « le plus facile, mais aucun peintre vivant n'est aussi parfait dans le sien [1]. »

Les grandes qualités de Chardin sont la composition et la touche. La composition! c'est par là qu'il fait voir son esprit, n'eût-il à mettre ensemble que deux tasses de porcelaine avec un sucrier et un verre d'eau. Il me souvient à ce sujet que le grand prôneur de Chardin chercha querelle à Roland de la Porte parce qu'il avait peint sur la même table des bouteilles de ratafia auprès d'une tasse et de sa soucoupe, comme si l'on prenait du ratafia dans une tasse, et des pêches à côté d'une boîte à café de fer-blanc. « C'est une faute que Chardin ne « commettrait pas, s'écrie Diderot. » Et en effet, jusque dans ces riens, on reconnaît l'esprit d'un peintre. Si Chardin est impatient de couvrir sa toile, s'il est possédé du désir de peindre une *nature morte,* ce n'est pas tant pour le plaisir d'arriver, au moyen de quelques touches savantes, à une vive imitation des objets qui le préoccupent, c'est plutôt parce qu'il aura été frappé un jour de l'air d'honnêteté qu'avaient ces deux tasses de vieux saxe formant *tête-à-tête*, et paraissant faire entre elles aussi bon ménage que les maîtres de la maison.

[1] *Essai sur le Salon de 1767.*

Les modèles de Chardin laissent toujours supposer que la dame du logis n'est pas loin ; que tels abricots posés là dans une assiette, y ont été mis pour la collation du marmot qui va revenir de l'école, mais non pour qu'un peintre s'en emparât et en fît un régal de peinture, un chef-d'œuvre de son art.

J'ai vu beaucoup de *Chardin* et j'ai toujours remarqué la sobriété extrême qu'il apporte dans les accessoires de ses tableaux. Les fonds sont légers, transparents, mais on n'y voit rien qui puisse attirer l'attention. Là où un peintre flamand n'eût pas manqué d'accumuler les détails, l'artiste français les abrége, les simplifie ou



BOCOURT. DEL CHARDIN. CARBONNEAU. SC.

LA FONTAINE [1].

les supprime. Si nous prenons pour exemple une des variantes de ce *Bénédicité* toujours si charmant, il est certain qu'un Miéris, un Metzu, et Teniers lui-même, avec tout son esprit, auraient profité de l'occasion pour peindre, au fond du tableau, de la riche vaisselle brillant sur un dressoir, une élégante aiguière, un citron à demi pelé, avec de beaux verres de Bohême. Chardin a plus de jugement, et s'il met en scène des personnages humains, il a grand soin de ne pas compliquer inutilement le tableau, d'économiser les accessoires, de ne pas tout dire, en un mot, afin que le spectateur puisse y mettre du sien et compléter la pensée du peintre. Dans le tableau même dont je parle, j'admire combien les détails sont peu nombreux et bien choisis. Au dos de la

[1] Ce magnifique tableau fait partie de la riche et intéressante collection de M. Marcille, de Paris.

chaise basse où l'enfant dit son bénédicité, Chardin a suspendu le tambour qui depuis le matin assourdit toute la maison, et qui rappelle ce vers si vrai de don Juan à M. Dimanche :

. . . . et le petit Colin. . .
Fait-il toujours du bruit avecque son tambour ?

Un simple réchaud a été mis par terre sur le devant, non pour reposer l'attention, mais au contraire pour la ramener au sujet du tableau, c'est-à-dire à ce potage fumant qui fait l'objet des humbles prières du petit garçon. En revanche, avec quelle complaisance le peintre ne s'est-il pas attaché à cet accessoire important! Quelle bonhomie savante et quelle curiosité de pinceau dans les plus minces détails! Les charbons incandescents, le manche usé par les mains de la ménagère, les pieds du réchaud et son ombre portée, tout cela forme un délicieux coin du tableau, et si l'objet tourne, s'il se détache sur le parquet, c'est sans le secours d'aucun artifice de pinceau, c'est uniquement par l'extrême justesse du ton qui borde le contour.

Mais parlons de la touche de Chardin ; c'est par là surtout qu'il est maître. « Son faire, disait Diderot, est « particulier ; il a de commun avec la manière heurtée, dans ses compositions de nature morte, que de près on « ne sait parfois ce que sait, et qu'à mesure qu'on s'éloigne, l'objet se crée et finit par être celui de la nature « même. Quelquefois aussi il plaît également de près et de loin. » Le même écrivain, dans son *Salon de* 1767, s'exprime en ces termes au sujet de son peintre favori : « On dit qu'il a une technique qui lui est propre, et qu'il se sert autant de son pouce que de son pinceau. Ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'ai jamais connu personne qui l'ait vu travailler : quoi qu'il en soit, ses compositions attirent indistinctement l'ignorant et le connaisseur. » Ces quelques lignes sont elles-mêmes bien touchées; mais peut-être est-il à propos d'entrer dans certains développements au sujet de Chardin, sur cette partie essentielle de la peinture qu'on appelle la touche, et si j'en parle de préférence à l'article de ce peintre, c'est qu'il a traité un genre de tableaux et de sujets où cette condition, d'une belle touche, est nécessaire, indispensable.

Au XVIII[e] siècle, la touche fut une des grandes préoccupations des peintres, et il était bien naturel qu'il en fût ainsi dans un temps où le retour à la réalité était le caractère le plus frappant de la philosophie. On poursuivit dans l'art l'excellence du procédé, le maniement de l'ébauchoir ou de la brosse, l'expression par la dextérité du pinceau et la manière de le conduire. Dandré Bardon écrivait des traités pleins de verve touchant la beauté et le *ragoût* de l'exécution. Il recommandait en certains cas la touche libre, heurtée et ressentie, d'autres fois les grâces d'un *faire badin* qui donne le sentiment à une narine, le caractère à une bouche, la légèreté à une boucle de cheveux flottants. Entraîné par les séductions de la pratique et par le plaisir d'en parler, Dandré Bardon, qui était un personnage dans l'art au XVIII[e] siècle, écrivait sur la touche des pages animées traduisant le goût de l'époque, et de nature à l'encourager. « Portons les touches avec enthousiasme, « disait-il, dans cette physionomie souffrante de Prométhée ou de Marsyas; ranimons d'un tact hardi, ferme et « vigoureux, ces formes fièrement prononcées. Qu'un crayon émoussé écrase d'une part la sanguine dans ces « masses obscures, que de l'autre il porte une craie éblouissante sur les reluisants des convexités, ou qu'un « pinceau nourri de couleur laisse partout des traces du feu qui l'anime... Mais qu'une touche délicate et « précieuse jette un tact fin et spirituel dans le caractère de cette jeune Aglaé...; qu'il soit fondu dans la pâte « du crayon ou de la couleur, et qu'il soit partout relatif au caractère de l'objet qui le reçoit : hardi, large dans « les masses de cheveux et dans tous les ornements de la coiffure, fin et spirituel au coin des yeux, ressenti, « vigoureux à l'endroit du nez, doux et gracieusement lâché au coin de la bouche, répandant partout la vérité « de l'expression, les richesses de l'art et le précieux de la nature [1]. »

Telle était la mode du temps. L'influence de l'École romaine était épuisée, et cette École n'avait eu qu'une seule manière de peindre pour tous les sujets, manière lisse, égale et d'une simplicité uniforme. Les Muses du *Parnasse* de Raphaël n'étaient pas touchées autrement que l'*Incendie del Borgo* ou la *Dispute du*

[1] Dandré Bardon, *Traité de Peinture, suivi d'un Essai de Sculpture.* Tome I, page 70. Paris, 1765.

Saint-Sacrement. Jouvenet, le premier en France, avait donné l'exemple des touches libres et résolues par imitation des Écoles lombardes et de ces maîtres, grands encore, de la décadence italienne, qui aimaient à tenir à distance l'œil du spectateur, et annonçaient de loin leurs pensées par de fières indications et des touches éloquentes. Depuis Jouvenet, la peinture avait complétement tourné au matérialisme de l'art; les fantaisies du procédé n'avaient plus eu de bornes. On martelait la touche ; on modelait *carrément*, c'est-à-dire qu'on peignait



CHARDIN.PINX. E. BOCOURT DEL.

LES APPRÊTS D'UN DÉJEUNER [1].

des figures à facettes, et que les Restout, les Vanloo et les Boucher cassotaient les plis des étoffes, multipliaient les méplats outre mesure; et finissaient par maniérer tout.

C'est au milieu de ce monde que vécut Chardin. Mais comme il avait beaucoup d'esprit et un excellent jugement, il se défendit de toute exagération, et continua d'être Chardin parmi les peintres français, de même qu'il était resté français dans les sujets familiers aux peintres des Pays-Bas. De son temps les amateurs le recherchaient pour cette supériorité qu'il avait acquise dans le *faire*. Cochin raconte « que Chardin et Oudry exposèrent deux tableaux représentant un bas-relief, et que l'illusion était égale dans ces deux tableaux,

[1] L'original de cette composition si saisissante de vérité appartient à M. Lacaze, amateur distingué de Paris.

puisqu'on était obligé de toucher l'un et l'autre pour s'assurer que c'était de la peinture. Cependant, ajoute-t-il, les artistes et les gens de goût n'admettaient aucune égalité entre ces deux ouvrages: en effet, le tableau de Chardin était autant au-dessus de celui d'Oudry que ce dernier était lui-même au-dessus du médiocre. Quelle en était la différence, dit Cochin, sinon ce faire qu'on peut appeler magique, spirituel, plein de feu, et cet art inimitable qui caractérise si bien les ouvrages de Chardin? » On le voit, c'est la touche que l'on aimait surtout dans Chardin, ce qui n'empêchait pas le public d'admirer dans ce maître l'honnêteté des sujets et le charmant esprit de la composition, et de répéter avec l'abbé Laugier [1] : « Vous serez enchanté « des aimables naïvetés de M. Chardin, qui sont pleines d'esprit, de naturel et de grâce. »

A parcourir l'œuvre de Chardin, on devine aisément quelle fut la vie de ce peintre, vie intérieure et paisible, vie de famille, qui ne fut troublée par aucun autre bruit que celui du petit tambour des enfants, et qui ne fut traversée que par les accidents de la lumière. Chardin fut marié deux fois. Il n'avait point choisi sa première femme; « son père, dit le *Nécrologe,* consultant plutôt sa propre ambition que l'inclination de son fils, disposa de sa main et le présenta, à l'âge de vingt et un ans, à l'épouse qu'il lui destinait. Elle était vertueuse et d'une figure intéressante : le jeune Chardin s'attacha d'abord à elle plus par devoir que par amour. Il était près de l'épouser, lorsqu'elle se trouva réduite, par les mauvaises affaires de sa famille, à un état voisin de l'indigence. Le père de Chardin voulait rompre ce mariage; mais l'autorité paternelle ne put rien contre la sévère probité du jeune artiste, qui, dans le temps où cette vertueuse fille était riche, n'eût peut-être jamais songé à elle, mais envers laquelle, dans sa disgrâce, il se fit un devoir de remplir ses engagements [2]. » De cette première union, Chardin eut un fils auquel il enseigna son art; mais ce fils, dit Chardin lui-même, ayant *senti trop tôt la peinture,* tomba dans le découragement *et ne fit rien* [3], mot profond et juste qui fait voir combien la peinture exige de maturité dans la réflexion, et qu'un maître ne s'improvise point. Si la nature seule fait les peintres de génie, l'étude et l'observation font les bons peintres. Et ici vient à propos le récit d'une boutade échappée à Chardin un jour d'exposition. Chardin était chargé de l'arrangement des tableaux au Louvre [4], et non-seulement il s'entendait à les placer dans leur jour et à leur choisir un bon voisinage, mais il excellait encore à les juger. Souvent Diderot et d'autres gens de lettres l'accompagnaient dans ses promenades, profitant des mots qui lui étaient échappés, et se plaisant à le contrarier pour mieux avoir son opinion. « Messieurs, messieurs, disait-il « un jour, plus de douceur ; apprenez à être moins sévères... Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le « plus mauvais et sachez que deux mille malheureux, désespérant de faire jamais même aussi mal, ont brisé « le pinceau entre leurs dents. Ce Parrocel, que vous appelez un barbouilleur, et qui l'est en effet, si vous le « comparez à Vernet, ce Parrocel est pourtant un homme rare, relativement à la multitude de ceux qui ont « abandonné la carrière où ils sont entrés avec lui. Lemoine disait qu'il fallait trente ans de métier pour « conserver son esquisse, et Lemoine savait ce qu'il disait. »

On lit dans l'état nominatif des grands prix de Rome depuis Colbert, que Chardin fils avait eu le grand prix de peinture, ce que nous appelons le prix de Rome, en l'année 1754. C'est le seul renseignement qui soit arrivé jusqu'à nous sur ce peintre élevé à si bonne école. Le *Nécrologe* nous apprend qu'il fut enlevé par une mort prématurée, et que Chardin, qui avait aussi perdu, en 1735, sa première femme, Marguerite Sainctar, en conçut pendant plusieurs années un chagrin profond; qu'enfin il trouva un peu de consolation et de repos dans son union avec Marguerite Pouget, veuve de Charles Malnoë, laquelle lui survécut, étant morte en 1791.

[1] *Manière de bien juger des ouvrages de peinture.* Paris, 1771.

[2] *Nécrologe des Hommes célèbres de France,* tome XV, année 1780.

[3] Ce sont les propres paroles de Chardin, rapportées dans l'excellente notice de M. Hédouin qui se trouve imprimée dans le *Bulletin de l'Alliance des arts.* M. Hédouin est le père d'un de nos jeunes artistes les plus distingués, M. Edmond Hédouin, peintre fort habile et fin graveur à l'eau-forte.

[4] Je trouve la preuve de ce fait curieux dans plusieurs passages de Diderot, et notamment dans celui-ci :

« ... Même lorsqu'il ne place sur la toile que la nature inanimée, des vases, des jattes, des bouteilles de vin, de l'eau, des « raisins, des fruits, il se soutient et vous arrête, à côté des deux plus beaux Vernet, *auprès de qui il n'a pas balancé de se « mettre.* » Salon de 1765. On sait, du reste, que Chardin avait obtenu un logement au Louvre en 1757, et qu'il y exerçait les fonctions de tapissier ordonnateur du Salon.

à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Ce second mariage de Chardin eut lieu à Saint-Sulpice, le jeudi 26 novembre 1744; les témoins étaient « Jean Daché, agent de change et banquier, rue Saint-Sauveur;



CHARDIN-PIN. E-BOCOURT — DEL. CH — JARDIN — SC.

LE BÉNEDICITÉ.

« Jean-Jacques Lenoir, négociant, bourgeois de Paris, rue Mauconseil, amy de l'épouse; Juste Chardin, « menuisier-ébéniste du Roy, rue Princesse, frère de l'époux; Jacques-André-Joseph Aved, peintre du Roy, « rue Bourbon, amy de l'époux. . . » Nous avons de la seconde femme de Chardin un portrait au pastel qui porte la date de 1775. Il est à présumer que par lui ou par sa femme, le peintre avait quelques attaches à Rouen, car il y fut nommé, en 1765, officier de l'Académie en remplacement de Slodtz.

Les *Salons* de Diderot, la Correspondance de Grimm, celle de La Harpe, avaient fait à Chardin une réputation européenne. Le roi de Suède, Catherine II, et tous les souverains amis des arts voulurent avoir de ces charmants tableaux qui s'appelaient humblement : le *Négligé*, la *Gouvernante*, ou les *Amusements de la Vie privée*, ou bien le *Jeu de l'Oie*. Quelquefois il mit en scène des singes, mais toujours des singes de l'art, les uns tenant une palette dans leurs *mains*, les autres plongés dans l'étude des médailles antiques. Là, du reste, comme ailleurs, Chardin fut peintre avant tout ; il songea beaucoup plus à faire un bon tableau qu'à se montrer plaisant, et la naïveté même de son exécution ajoute encore au comique des personnages.

Il existe des portraits de Chardin travaillés avec un fini qui ne lui était pas habituel ; du reste, plusieurs des tableaux qui portent aujourd'hui des titres de fantaisie représentaient la physionomie de personnes que Chardin avait été chargé de peindre. Ainsi, le morceau connu sous le nom de *Toton*, où l'on voit un jeune homme qui fait tourner un de ces joujoux, était le portrait du fils de M. Godefroy, joaillier. L'enfant qui construit un château de cartes est le fils de M. Lenoir (non pas sans doute le lieutenant de police, comme on l'a dit, mais plutôt le négociant, bourgeois de Paris, l'un des témoins qui avaient signé au second mariage de Chardin). On cite parmi les portraits à l'huile de Chardin celui de Mme Lenoir, exposé au Salon de 1743 [1].

Sur la fin de sa vie, il exposa des têtes d'étude au pastel qui sont des prodiges. On en voit deux au Louvre que l'on peut regarder comme le dernier mot de l'art qui consiste à calculer la distance à laquelle un rude fouillis de touches heurtées exprimera la chair et la vie. On ne connaît guère de dessins de lui, et cela se conçoit : il fallait à la fois à cet imitateur passionné de la nature tout ce que le soleil éclaire, la ligne, la forme et la couleur. C'est en effet par-dessus tout un coloriste, et sa couleur est originale autant que sa manière ; il ne cherche ni les teintes chaudes des Vénitiens, ni les tons vigoureux et heurtés des Espagnols, ni les nuances précieuses des Hollandais. Partout il brille par la justesse, par l'harmonie de ses tons francs, plutôt clairs et froids ordinairement, que mordorés, enfin par une sorte d'éclat tempéré qui n'attire pas l'œil, mais qui le retient invinciblement. Sa couleur, en un mot, est française comme son génie. On parla beaucoup à la cour de Louis XVI du Salon de 1779, le dernier de ceux auxquels Chardin exposa. La reine et sa famille en furent ravies, dit un écrit du temps. « Un des morceaux qui firent le plus de plaisir à Mme Victoire, dont le « suffrage éclairé fait l'ambition des meilleurs artistes, fut un tableau de Chardin représentant un *Jacquet* « (petit laquais). Elle fut frappée de la vérité de cette figure, et dès le lendemain cette princesse envoya au « peintre, par M. le comte d'Affry, une boîte en or, comme un témoignage du cas qu'elle faisait de son talent. « Ce tableau est le dernier échappé des mains de Chardin ; il ne se ressent point de sa vieillesse. Il fait partie « du cabinet de Mme Victoire. »

Après quatre-vingts ans d'une vie laborieuse et féconde, Chardin mourut le 6 décembre de cette même année 1779, et resta, pour tous ceux qui essayèrent de marcher sur ses traces, l'inimitable Chardin.

Il passera à la postérité, celui-là, pour avoir peint à ravir un petit garçon qui dit en tremblant son bénédicité !... Excellent maître en vérité et de la bonne race, duquel on a pu dire : Si la peinture n'avait pas été connue, Chardin l'aurait inventée !

CHARLES BLANC.

[1] Ce portrait est sans doute celui que possède aujourd'hui M. Lacaze, à Paris. Il n'est point signé, mais l'excellence du modelé, la finesse du ton indiquent sûrement l'auteur. La princesse Mathilde en a fait une copie excellente, dont elle a fait cadeau à Sainte-Beuve.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le catalogue des ouvrages de J.-B. Siméon Chardin sera accueilli avec plaisir par les amateurs, parce qu'il est inconnu, ou qu'il l'a été longtemps, de la plupart d'entre eux, et que les productions de cet admirable coloriste sont très-recherchées aujourd'hui.

Ce n'est pas certes au Cabinet des Estampes de Paris, si riche en productions des maîtres étrangers, que nous sommes allé puiser nos renseignements. Il y a bien là pour Chardin un registre, mais un registre vide ou à peu près, quelques pièces banales et grand nombre de feuillets en blanc, comme

du reste pour la plupart des maîtres français. Il en est du Cabinet des Estampes comme du Musée du Louvre : tout pour les étrangers, rien pour nos artistes : pour être très-chevaleresque, cette façon de procéder n'en est pas plus rationnelle. Ce n'est ni en Angleterre, ni en Italie, ni en Espagne, ni dans les Pays-Bas, que nos anciens administrateurs ont puisé ce dédain pour les gloires nationales. Il est juste d'ajouter que ce dédain est aujourd'hui corrigé par les soins du conservateur actuel, M. Henri Delaborde, attentif à combler autant que possible toutes les lacunes, surtout celles que présente l'histoire gravée de notre art.

Chardin a laissé peu de dessins, quelques pastels et un assez grand nombre de toiles. Deux sortes de compositions paraissent l'avoir occupé exclusivement : celles que l'on désigne sous le titre de tableaux *de genre* et celles que l'on est convenu d'appeler *nature morte*.

Pour plus de facilités dans les recherches, nous conserverons ces dénominations dans le catalogue que nous allons dresser, après celui qu'en a donné l'auteur distingué de la *Notice* sur Chardin insérée au *Bulletin de l'Alliance des arts*, M. Hédouin.

TABLEAUX DE GENRE

Une Jeune Fille tirant de l'eau à une fontaine.
Une Femme s'occupant à savonner.
Un Jeune Homme s'amusant avec des cartes.
Un Chimiste.
Un Petit Enfant avec des jouets.
Une Jeune Fille déjeunant.
Une autre jouant au volant.
Un Garçon cabaretier nettoyant son broc.
Une Jeune Ouvrière en tapisserie.
La Récureuse.
Un Jeune Dessinateur.
Une Femme cachetant une lettre.
Le Toton.
Jeune Dessinateur taillant son crayon.
Jeune Fille jouant avec sa poupée.
Une Dame prenant du thé.
Jeune Homme faisant des bulles de savon.
La Gouvernante.
La Pourvoyeuse.
Les Tours de cartes.
La Ratisseuse de navets.
La Mère laborieuse.
Le Bénédicité.
La Petite Maîtresse d'école.
La Toilette du matin.
Le Jeu de l'Oie.
Les Tours de cartes.
La Garde-Malade.
L'Élève studieux.
L'Éducation du serin.
Jeune Fille récitant son Évangile.
Le Philosophe.
Un Aveugle.
L'Écureuse.
Un Retour de chasse.
Un Jeune Dessinateur.
Une Jeune Fille travaillant à la tapisserie.
Femme revenant du marché.
Un Dessinateur vu de dos.
L'Antiquaire (un singe amateur de médailles).
Un Singe peignant.

Les tableaux cités plusieurs fois sous les mêmes titres sont des répétitions avec changements.

NATURE MORTE

Une Perdrix et des Fruits.
Fruits et Animaux.
Une Pièce de gibier et une poire à poudre.
Pièce de gibier avec fourniment et gibecière.
Tableaux de fruits.
Un Chien, un Singe et un Chat.
Des Vanneaux.
Débris d'un Déjeuner.
Attributs des Sciences et des Arts.
Rafraîchissements, Fruits et Animaux.
Instruments de musique.
Une Hure de sanglier.
Une Raie, un Chat et des Poissons.
Une Table de cuisine avec légumes et ustensiles; dans le fond une pièce de bœuf accrochée à la muraille.
Deux tableaux, ustensiles de ménage et fruits.
Des Perdrix attachées à un mur, deux coqs sur une table, et des ustensiles de cuisine.
Des Fraises dans un petit panier, des Biscuits sur une assiette.
Des Fraises dans un vase, un Pain vu par le bout, et un couteau.
Plusieurs Bouteilles.
Une Cruche, un Pain et un Couteau.
Une Pipe et des Marrons.
Les Apprêts d'un Déjeuner: pâté, huilier, sucrier, assiettes, couteau, conserves, réchaud, pain de sucre.
Corbeille de Raisins.

Parmi les pastels plusieurs portraits : celui de Chardin, en bonnet de nuit, — celui de sa Femme, — diverses têtes d'étude.

Longtemps les tableaux de Chardin furent fort rares dans nos collections nationales. Il n'en est plus de même aujourd'hui, car nous trouvons au Musée du Louvre neuf tableaux de ce maître : 1° *la Leçon*, autrement appelée *la Mère laborieuse*, gravée par Lépicié ; 2° *le Bénédicité*, charmant petit tableau dont il existe deux répétitions; 3° *l'Intérieur de cuisine*, représentant *une raie, un chat et des poissons*, — ce fut le tableau de réception de Chardin à l'Académie; 4° *Fruits sur une table de pierre et Animaux*, signé *Chardin*, 1728; 5° *Lapin mort et Ustensiles de chasse*, acquis en 1862 de M. Jules Boilly, au prix de 700 fr., signé *Chardin*; 6° *Ustensiles de cuisine*, chaudron en cuivre jaune, un gril, un fourneau, des œufs, signé *Chardin*, 1731, acquis en 1852 de M. Laneuville, au prix de 3,000 fr., avec les deux pendants; 7° *Ustensiles de cuisine*, chaudron, pot de terre, deux bouteilles, dont une renversée, un étui de pipe, *Chardin*, 1731; 8° *le Singe antiquaire*, provenant, ainsi que les deux autres, de la collection Barroilhet; 9° *les Attributs des arts*, statuettes de femmes, médailles, boîte à couleurs, pinceaux, palette, livres; *Chardin*, 1765.

Au musée de Rouen on voit un tableau de ce maître, représentant *différentes espèces de légumes, un fromage, une cruche, un couteau, entassés sur une table.*

Au musée du Havre, deux *natures mortes.*

Au musée Fabre a Montpellier, le portrait de M. Geoffrin, mari de la célèbre Mme Geoffrin.

Au musée de Niort, un portrait d'homme grandeur nature.

Au musée Lorain, a Bourg, *jeune garçon faisant des bulles de savon.*

Dans le cabinet du roi de Suède, on remarque un tableau de Chardin représentant *les Amusements de la Vie privée.*

Dans celui du prince Lichtenstein, à Vienne, *la Garde attentive*, ou *les Aliments de la convalescence.*

Le tableau que nous avons cité dans le catalogue sous le titre : *Une Jeune Fille récitant son Évangile*, orne le cabinet de la reine de Suède. Dans le même cabinet il est un autre Chardin représentant *un Dessinateur reproduisant le Mercure de Pigalle;* enfin un troisième, *une Femme tirant de l'eau à une fontaine.*

A l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, il y a de Chardin un tableau de nature morte, *les Attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées.*

Quatre ou cinq amateurs à Paris se disputent les œuvres de Chardin. MM. Marcille possèdent de ce maître *le Garçon cabaretier nettoyant son broc, — une Jeune Ouvrière en tapisserie, — la Récureuse, — le Bouquet, — Femme tirant de l'eau d'une fontaine*, répétition du même sujet peint pour la reine de Suède, et diverses *natures mortes*, entre autres, divers instruments de musique, provenant du château de Choisy.

Une Esquisse du Bénédicité, avec de notables changements, dont le tableau terminé se trouve au Louvre.

Un Dessinateur vu de dos, ravissant tableau, payé 725 fr. à la vente Saint, et ce tableau n'a que neuf pouces de hauteur sur sept de largeur.

M. Clément de Ris, grand amateur des ouvrages de Chardin, possède à Paris, outre quelques tableaux et quelques dessins, l'œuvre gravé de ce maître le plus complet que l'on connaisse. Un Anglais, M. Mayor, conserve également quelques précieuses compositions de ce fameux coloriste.

M. Barroilhet, un de nos artistes lyriques les plus éminents, possédait trois Chardin, qui sont maintenant au Louvre.

M. Lacaze, un exemplaire du *Sage Peintre*, trois ou quatre *natures mortes*, l'une que, grâce à son obligeance, nous avons reproduite ; une autre, représentant *une cruche, un pain, un verre, des fruits, quelques livres posés sur une table*, tableau d'un relief et d'une vérité remarquables.

M. Jules Duclos, deux toutes petites *natures mortes, un Panier de fraises et des biscuits* dans l'une, *des Cerises, un pain vu par le bout et un couteau* dans l'autre.

Les compositions de Chardin ont été gravées par les plus habiles artistes du temps, Gaspard Chevillet, Laurent Cars, Cochin père, Charpentier, Dagoti, Dupin, Jean Faber, Étienne Fessard, Fillœul, Flipart, Ouston, J. Phil, Lebas, Legrand, Lemodno, Lépicié, Mme Lépicié, Maginol, A. de Marcenay, Miger, J. Simon, Surugue père, Surugue fils.

M. Laperlier possède les *Bouteilles de savon*, deux esquisses ravissantes de *l'Économe* et des *Tours de cartes*, un devant de cheminée représentant une table avec sa nappe blanche, deux verres, dont un renversé, un couteau, un saucisson dans un plat d'argent, etc., et une ébauche pleine de feu et de verve, de la fameuse enseigne du chirurgien dont on a perdu la trace.

La vérité vraie, comme dit Beaumarchais, finit toujours par triompher, et la réhabilitation de Chardin est maintenant complète.

Voici comment notre coloriste était traité dans les ventes publiques :

En 1745, à la vente du chevalier Laroque, deux petits tableaux sur bois, dans leurs cadres sculptés et dorés, représentant : l'un *l'Ouvrière en tapisserie*, gravé par Flipart, l'autre *un Jeune Dessinateur vu par le dos*, furent adjugés à Gersaint, fameux appréciateur, pour le prix de 100 livres.

Deux autres, représentant divers ustensiles de cuisine, ne s'élevèrent qu'à 30 livres.

Deux autres, *la Fontaine* et *la Blanchisseuse*, gravés par Cochin père, atteignirent la somme de 482 livres.

Un Jeune Écolier qui joue au toton ne fut poussé qu'à 25 livres.

La Pourvoyeuse et *la Gouvernante*, gravés par Lépicié, furent adjugés ensemble à 164 livres.

En 1773, à la vente Lempereur, *la Fontaine* se vendit 265 livres ; une *nature morte* représentant *une perdrix, des lapins, une gibecière*, ne s'éleva qu'à 56 livres.

A la vente du marquis de Ménars, en 1781, *le Serin*, gravé par Cars, s'éleva à 634 livres.

Deux autres tableaux, *la Récureuse* et *le Marchand de vin*, gravés par Cochin père, furent portés à 419 livres 19 sous les deux.

A la vente Lebas, en 1783, *l'Enseigne du chirurgien* fut adjugée pour 100 livres à M. Chardin, sculpteur, neveu du peintre. On ne sait ce que ce morceau célèbre est devenu.

En 1792, à la vente Choiseul-Praslin, *le Bénédicité* qui se trouve au Musée du Louvre fut abandonné pour 212 livres.

A la vente du baron Denon (1826), le portrait de *Madame Geoffrin* atteignit le prix de 600 francs.

Le Bénédicité, variante du précédent, 280 francs.

En 1482, à la vente du vicomte d'Arcourt, *la Fontaine* fut payée 601 francs ; *l'Ouvrière en tapisserie*, 465 francs.

En 1843, à la vente de M. Mannevare, deux tableaux de Chardin représentant, l'un *la Toilette*, l'autre *le Nœud de l'épée*, furent adjugés ensemble à 1,030 francs.

A la vente Cypierre (1845), *le Toton*, adjugé plus haut à 25 livres, gravé par Lépicié, monta à 605 francs ; *la Leçon de Lecture*, son pendant, à 486 francs ; *une Jeune Fille endormie*, à 205 francs ; le portrait de *la Petite Princesse de Monaco* s'éleva à 308 francs.

A la vente Saint, en 1846, *le Bénédicité*, celui de la vente Denon, fut acquis au prix de 501 francs ; une nature morte représentant *une Cruche, un Verre, un Pain; des Fruits, quelques livres posés sur une table de pierre recouverte d'une serviette*, s'éleva à 300 francs ; *un Homme assis et vu de dos, dessinant, son portefeuille sur les genoux* (le même que Gersaint avait eu pour 50 livres et qui appartient aujourd'hui à M. Lacaze), fut vendu 725 francs ; *l'Ouvrière en tapisserie* 610 francs.

Chardin a signé presque tous ses tableaux.

Nous donnons ci-dessous, à gauche, sa signature d'académicien, et à droite sa signature d'artiste.

Chardin

chardin
1765

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Française. *Mythologie, Scènes familières.*

ÉTIENNE JEAURAT

NÉ EN 1699. — MORT EN 1789.



En passant dans la vieille rue du Temple, je vois un groupe de curieux à la porte d'une maison dont le perron à balustres est surmonté de deux sphinx pompadour; je m'approche : c'est une dispute entre un fils de famille et un cocher de fiacre. Le jeune homme qui descend de voiture, est fort bien mis, mais sa toilette est légèrement chiffonnée. Il porte un habit pistache et un jabot en point de Hongrie; il a des manchettes au poignet et la perruque prise dans une bourse à la maréchale. « C'est bien assez d'un petit écu pour une telle course, » dit-il, mais le cocher, bel esprit, lui répond avec un regard malin :

> Pour voiturer une poulette,
> Hors de Paris, et cætera,
> Il faut, Monsieur, double recette :
> Le tarif est à l'Opéra.

Tandis que la dispute s'échauffe, que la foule rit, que les chiens aboient, je me glisse dans la maison et je crois m'être réfugié chez Chardin... Voilà bien, en effet, la

cuisine qu'il m'a montrée tant de fois. Il me semble reconnaitre la fontaine en grès qu'il a peinte avec tant de complaisance. Tout est prêt pour le repas de l'artiste : la table est chargée de provisions : les carottes se cachent sous les choux aux feuilles frisées. les poireaux font voir leur barbe blanche et le bleu-vert de leur queue, le gigot enjambe sur les quartiers de bœuf et la servante a jeté au coin de la table un torchon blanc comme pour marquer la note la plus élevée du clair-obscur. Cependant je cherche ces gris fins qui font si bien saillir l'angle des meubles, ces gris d'argent dont le secret, depuis Téniers, n'est connu que de Chardin, et, à ma grande surprise, les tons me paraissent lourds; je m'attendais à une franche lumière, et ici la lumière est terne comme un jour de pluie... J'entre plus avant : par une porte entr'ouverte j'entrevois une jeune femme assise, occupée à broder. Sa joue est fraiche, sa main potelée. sa physionomie friponne et son corsage, largement échancré, est fermé à l'entre-deux par un bouton de rose. Sa broderie l'absorbe bien complétement, car un jeune chat (chose que je n'ai jamais vue chez l'ami de Diderot) a fait tomber de la corbeille aux bobines une grosse pelotte de laine qu'il embrouille à belle griffes. Auprès d'elle, sa petite fille, que l'on dirait habillée par Nattier lui-même, tire son petit mouton à roulettes... Mais voici notre jeune galant de tout à l'heure qui, après avoir payé au cocher le tarif de l'Opéra, s'avance le jarret tendu, la bouche en cœur, le chapeau sous le bras et la main au jabot. Le perroquet, du haut de son perchoir, le salue au passage comme un familier; toutefois, c'est en vain qu'il affecte un air dégagé, on a découvert ses perfidies, on va chercher le coffret qui renfermait ses lettres, on les froisse, on les déchire, on les lui jette au nez... mais quoi ! de telles choses ne se passent point chez Chardin... je me suis trompé : j'étais entré chez son voisin, Étienne Jeaurat.

C'est donc d'Étienne Jeaurat que nous allons dire l'histoire. Il était né à Paris le 8 février 1699, et avait été l'élève le plus distingué de Nicolas Wleughels. Celui-ci, lorsqu'il fut nommé directeur de l'école de Rome, en 1724, l'emmena avec lui en Italie. Pour voir Rome, il ne suffit pas d'y être. Il y faut apporter une certaine éducation préalable et des yeux déjà formés. Comme presque tous les peintres du dix-huitième siècle, Jeaurat ne vit rien de plus à Rome que ce qu'on lui avait enseigné à Paris. Tant de choses sublimes ne firent sur lui aucune impression : c'était pour lui lettres closes. Il revint en France ne possédant à fond qu'un seul maitre, son professeur Wleughels. Il arrivait cependant précédé par une certaine réputation d'école et il n'eut qu'à se présenter à l'Académie pour y être reçu le 29 juillet 1733, en qualité de peintre d'histoire. Le sujet de son morceau de réception était la tragique aventure de Pyrame et Thisbé, et son tableau que nous n'avons pas vu et que nous n'avons pas grande envie de voir, est aujourd'hui au palais de Compiègne.

Pendant longtemps, Étienne Jeaurat se confondit dans la pléiade peu brillante des peintres de transition qui florissaient à la fin de Louis XIV et au commencement de Louis XV. Il n'avait pour se faire pardonner son maniérisme, ni l'esprit incisif de Gillot, ni la grâce de Watteau et sa poésie; il en était encore aux Vénus boursoufflées de son professeur, à ses draperies de pratique, et s'il y faisait diversion, c'était pour prendre des scènes mythologiques jouées par des enfants, dans le goût de celles que Charles Coypel avait imaginées, où l'on voyait de petits polissons contrefaire les dieux de l'Olympe dans le boudoir de leur grand'maman. Nous trouvons dans les œuvres de Jeaurat l'*Amour petit-maitre* (un Cupidon bouffi dont les ailes crèvent la veste à broderie), et l'*Amour coquet* (une Psyché à peine sortie du maillot) qui minaudent devant un miroir et jouent de l'éventail, au milieu d'une cour de bambins occupés au toton ou à la poussette. Quelquefois, il lui arrivait d'imiter en un seul tableau plusieurs maitres et, par exemple, dans une suite de vignettes pour les fables de Lafontaine, on rencontre des morceaux traités à la façon de Lancret, comme *l'Huître et les plaideurs*, avec ses airs de tête, et des pèlerins qui portent, comme ceux de Watteau, des bourdons coupés dans les bois de Cythère. Puis ce sont des pièces telles que la *Fortune et le jeune enfant*, dont la principale figure est petite-fille de Wleughels et arrière-petite-fille de Rubens. Viennent ensuite des allégories familières, ou pour mieux dire, des figures de caractère semblables à celles que Raoux peignait entre deux portraits de comédiennes. L'*Économe* qui compte de l'œil ses écus en travaillant à sa tapisserie : la *Savante* qui lit dans les astres, oubliant son Molière ; la *Dévote* qui feuillette d'un air discret un livre

d'Heures; la *Coquette* (c'est la moins jolie des trois), qui se met du rouge ou se pose au coin de l'œil une assassine : tels étaient les personnages typiques dont l'invention n'était, chez Jeaurat, que de la mémoire.

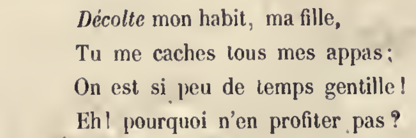
Mais voilà qu'en 1738, Chardin nouvellement agréé de l'Académie et déjà en pleine possession de son



L'EXEMPLE DES MÈRES.

talent, expose les *Récureuses* et un *petit polisson dessinant accroupi*. Ces menus ouvrages du plus roué des peintres naïfs, sont un trait de lumière pour Jeaurat. Il est tout surpris de voir qu'un autre a inventé ce qu'il allait, lui, découvrir, et sans songer à se faire l'imitateur de Chardin, il entre dans la même voie que lui et il prétend désormais exploiter son propre talent dont Chardin lui a révélé le secret. L'un et l'autre s'enfermeront dans le domaine de la bourgeoisie. Mais Jeaurat va mettre dans ses observations une pointe de malice et un sentiment égrillard qu'on ne remarquait jamais chez le peintre décent et grave de la famille et de ses joies honnêtes. Pour celui-ci, où finissait son intérieur, là finissait le monde. Son cellier, sa

cuisine; son antichambre, son salon étalent la scène d'un théâtre dont les décors variaient sans cesse, mais dont les acteurs étaient toujours les mêmes, c'est-à-dire sa femme, ses enfants, la gouvernante, la servante. Jeaurat, pendant ce temps, regardait par le trou des serrures et surprenait la femme de son voisin disant à la *couturière* qui lui essaie une robe :



Décolte mon habit, ma fille,
Tu me caches tous mes appas;
On est si peu de temps gentille!
Eh! pourquoi n'en profiter pas?

Il est là, quand la femme du tabellion, l'*Accouchée* de la veille, étendue sur une chaise longue, pâle et fatiguée, reçoit des mains de sa chambrière un réconfortant dans une tasse de porcelaine. Il est encore là, le lendemain, quand la *Relevée*, redevenue fraîche et rose, fait partager un gâteau à sa servante et lui dit en alexandrins familiers :

De la brioche il faut une part pour ma mère;
Puis nous en couperons à mon hôtesse autant;
N'oublions pas surtout ma sœur et ma commère,
Et que mes clercs entre eux partagent le restant.

Mes clercs! Ce seul mot est une évocation du maître André qu'a si bien peint, dans sa prose ciselée, l'auteur des *Contes d'Espagne*, le bijoutier de tant de proverbes. On cherche sur les rayons le rabat et la perruque in-folio, et l'on songe à ce joli *Chandelier* auquel Clavaroche vint roussir ses moustaches ridicules et Jacqueline brûler ses ailes imprudentes.

Accoudé à sa fenêtre, Jeaurat voit passer le *Transport des filles de joie à l'hôpital.* La triste charrette s'avance en cahotant son monde, traînée par des chevaux dont les colliers sont aux armes du roi, escortée par un piquet de sergents à canne Les malheureuses qui l'emplissent chantent à tue-tête, font à la foule des gestes cyniques, scandalisent les harengères et sont poursuivies par les huées de la populace... Hélas! il y a peut-être dans cette charretée de pauvres filles une Manon Lescaut... Jeaurat sortait souvent de chez lui et il parcourait en tous sens cette bonne ville de Paris toujours si tumultueuse et alors si pittoresque. Il peignait chaque jour un coin de cet amusant et remuant tableau que Mercier retraça vingt ans plus tard d'une plume si incisive. A la *place Maubert*, un capucin se jette entre deux marchandes de pommes qui vont s'arracher les yeux, tandis que la marchandise roule de l'éventaire d'osier dans le ruisseau, tandis que le chanteur ambulant psalmodie des complaintes ou débite des chansons graveleuses au nez de la petite bourgeoise qui est venue faire ses provisions avec sa servante. A la *place des Halles*, un jeune faraud qui étudie sur les lieux le catéchisme poissard, danse une glissade au son du crin-crin, avec une jeune et accorte poissarde, qui se rengorge, bien flattée de l'honneur. Derrière eux, une mère courroucée défend à coups de poing la vertu de sa fille qu'un galant attaque à bras-le-corps, et, dans un coin, *Margot l'écosseuse* donne un vigoureux paquet à un mignon qui se gausse d'elle. Jeaurat pousse jusqu'à la Râpée, et dans la salle d'un cabaret en renom, il surprend la scène que Vadé a racontée, en l'assaisonnant au gros sel, dans ses *Contes de carnaval*, les *Citrons de Javotte*, et l'esprit émoustillé par ces citrons que mam'zelle savait offrir avec un geste fripon, il continue sa tournée et va se heurter au *Déménagement du peintre.* C'est le savoyard du coin, sa femme et son garçon qui traînent la charrette à bras, pendant que des gamins poussent à la roue. Impassible en sa gueuserie, notre peintre, l'épée entre les jambes, la palette au pouce, est assis au milieu des toiles, des châssis, des tabourets et des chevalets; sa femme — quelque modèle qu'il aura un jour épousée pour solder l'arriéré des séances — trône, en cornette du matin, sur l'unique matelas du ménage. Le cabaretier la menace du doigt en emportant son panier de bouteilles vides, la boulangère l'apostrophe, le poing sur la hanche; mais là où il n'y a rien... semble dire l'épouse du peintre! On lit sur un cadran solaire : *tardior egendi*, légende que le populaire a si bien traduite, sans savoir le latin, par cette

locution : long comme un jour sans pain. Un peu plus loin est affichée la « loterie des enfants trouvés » qui vend à si bon marché le plus précieux des biens : l'espérance.

En général, l'exécution chez Jeaurat ne vaut pas l'idée et, sous ce rapport, les graveurs l'ont servi. Il manque de verve, d'entrain, de ce que Diderot appelait le *diable au corps.* Ses compositions trahissent la gêne, sa gaîté a quelque chose de forcé et de louche comme les parades de Vadé. Ses foules ne font point de bruit, ses figures, bourgeois ou peuple, sont d'espèce bâtarde et il en est de même de sa touche quand il



LE DÉMÉNAGEMENT DU PEINTRE.

veut imiter l'inimitable sûreté de Chardin, ses libres allures, sa naïve adresse... mais celui-là était un peintre de race !

Cependant, c'est dans les scènes familières, et mieux encore dans les tableaux de conversation que Jeaurat demeure un artiste intéressant, car il ne réussit jamais à fixer l'attention lorsqu'il s'en prend à des héros de l'histoire ancienne ou de la fable. En 1741, il exposa un grand tableau, *Daphnis et Chloé*, mais qui ressemblait fort peu à la pastorale de Longus. La scène se passe dans un vignoble, en temps de vendange ; les amoureux font groupe sur une futaille couchée et il est aisé de voir, au tendre de leurs expressions, qu'ils n'en sont point à la préface du roman. En 1747, M. de Tournehem, qui venait de succéder à M. Orry comme directeur général des bâtiments, fit exposer au Louvre, dans la galerie d'Apollon, onze tableaux

commandés. On avait laissé chacun des peintres — ils étaient tous de l'Académie — libre de traiter à sa manière un sujet de son goût. Jeaurat concourut avec Restout, Vanloo, Boucher, Pierre, Natoire, Dumont le Romain, et son tableau représentait Diogène qui jette son écuelle en voyant un jeune homme boire dans sa main. Cette peinture n'eut point le prix, mais elle fut exécutée en tapisserie aux Gobelins; elle est maintenant enfouie dans les magasins du Louvre.

Le public, qui connaissait le vrai mérite d'Étienne Jeaurat et qui lui savait gré de son esprit, lui déniait le talent nécessaire pour les morceaux de style. Au salon de 1753, personne ne prit garde à son *Achille qui va venger Patrocle*, mais tout le monde regarda sa *Noce de village* que l'entrepreneur Audran lui avait commandée à ses frais pour les Gobelins, et qu'il tenta vainement de se faire racheter par le roi. « M. Jeaurat, disait l'abbé Laugier, dans son *Jugement d'un amateur*, a exposé plusieurs tableaux de sa composition, entre autres une *Noce villageoise* (les autres étaient les *deux Savoyardes*, une *Éplucheuse de salade* et la *place Maubert*); le fond est un carrefour de village Des femmes portant une marmite pleine de bouillie, des enfants qui en mangent, des paysans qui en distribuent, forment le groupe du milieu. Sur la droite, sont des joueurs d'instruments et devant eux des villageois et villageoises qui ont le verre en main; sur la gauche, l'époux et l'épouse, escortés de leurs invités. Les spectateurs sont aux fenêtres et sur des balcons rustiques. Dans le coin, est un âne qui brait de toutes ses forces, égayé par la présence d'un beau chardon. L'action est comique : voilà des idées propres au sujet, relatives au caractère et aux mœurs des personnes; mais la manière est certainement trop sérieuse : les idées ne le sont pas; mais l'exécution l'est beaucoup. La couleur est sombre et mal choisie; les figures manquent de mouvement et d'agilité. Les airs de tête n'ont ni assez d'expression ni assez de gentillesse. On s'est contenté de dessiner naturellement, de peindre (et fort bien) des fleurs, des violons, des marmites, des broches, des bouteilles, tous symboles vrais et bien choisis, mais on n'a déridé le front de personne. Personne ne rit et ne fait rire. Tout se passe avec gravité, et il en résulte, dans le total, quelque chose de froid et de languissant. Cette noce est trop peu gaie, elle sent trop son lendemain. »

On le voit, Étienne Jeaurat fut jugé de son temps à peu près comme nous le jugeons nous-même, d'après les estampes si animées et si agréables de ses graveurs : Balechou, Charles Levasseur, Edme Jeaurat (frère du peintre); il n'en reste pas moins le plus original de ceux qui ont suivi la manière et le genre de Chardin. Tous les honneurs académiques lui furent décernés. Il fut professeur en 1737, recteur en 1765, chancelier en 1781, et il était le doyen de sa compagnie lorsqu'il mourut. Il exposait encore au salon de 1769, à l'âge de soixante-dix ans, un *Pressoir de Bourgogne*, une *Veillée de paysannes*. Diderot vit ces tableaux un jour de mauvaise humeur et il écrivit à son ami Grimm : « C'est du Jeaurat, toujours Jeaurat. Quand on fait choix de ces sujets et de ces natures-là, il faut être un Van Ostade ou Téniers et ne pas être un Jeaurat. Cependant, si ces morceaux ne sont pas trop bons, on ne peut pas dire qu'ils soient bien mauvais. L'artiste est un bonhomme dont on n'attend pas davantage. Si je vous disais qu'il a les meilleures vignes et le meilleur vin de Bourgogne, vous me répondriez : Allons à sa cave, et laissons là son atelier, et vous auriez raison. Il me semble que je vous vois avec l'artiste. — « Eh bien, monsieur Grimm, comment trouvez-vous mon *Pressoir?* — Ah! monsieur Jeaurat, vous avez-là de bon vin! — D'accord, mais mon *Pressoir?* — Buvons d'abord de votre bon vin, nous parlerons après de votre tableau. » — « *Une femme convalescente.* — Cela, c'est une femme convalescente? Ah! monsieur Jeaurat, vous ne connaissez pas tout le péril de son état; elle est bien plus mal que vous ne pensez! » Hélas! cette vive boutade fut comme l'oraison funèbre du vieux peintre. Il avait été nommé garde des tableaux de la couronne à Versailles; il se retira dans cette ville et s'y éteignit le 14 décembre 1789, deux mois après que Louis XVI et Marie-Antoinette en étaient partis, traînés par la révolution naissante. Depuis plusieurs années il ne pouvait plus peindre et, pour tromper le repos que lui imposaient ses infirmités, il écrivait des poésies fugitives. La *Gazette nationale* du 7 janvier 1790 prétend même qu'il composa une comédie intitulée l'*Inquiet*. Quoi qu'il en soit, il laissait un nom qui vivra longtemps parmi les curieux, parce qu'il avait peint les mœurs bourgeoises et populaires d'une époque toute française. Ceux qui voudront connaître ces mœurs aimables, un peu trop faciles, marquées

au coin de la gaité et de l'esprit, qui furent celles de la Régence et du règne de Louis XV, devront en effet consulter les estampes exécutées, d'après Jeaurat, par les graveurs que nous avons nommés plus haut et par Beauvarlet, Daullé, Tardieu, Lucas, Aubert, et l'ingénieux Aliamet. Quant à ses peintures, il est aujourd'hui très-difficile d'en retrouver la trace dans les catalogues et d'en soupçonner l'existence dans les galeries, au moins pour les scènes familières et les natures mortes, car celles-là ressemblent assez à



A PAQUIER D — E. JEAURAT PINX. — DELANGLE SC

LE GOUTER.

Chardin pour qu'elles lui soient attribuées sans scandale par des marchands intéressés ou par des amateurs insuffisants, de sorte que Jeaurat aura été puni par où il a péché. Pour avoir beaucoup imité, il aura beaucoup perdu. Pour nous, aujourd'hui que nous le connaissons bien, aujourd'hui que nous avons d'un bout à l'autre vérifié son œuvre, il ne nous arrivera plus, si nous repassons jamais par la vieille rue du Temple, de nous tromper de porte, et d'entrer chez Étienne Jeaurat, croyant être dans la maison de Chardin.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le musée du Louvre ne possède qu'une toile d'Étienne Jeaurat, encore est-elle reléguée, nous ignorons pourquoi, dans les magasins.

Elle est ainsi décrite dans la notice de l'école française. 294. *Diogène brisant son écuelle.* A gauche, Diogène, à demi couvert d'une étoffe grossière, est assis dans un tonneau de terre, au pied de la statue de Minerve, sur une place d'Athènes; il brise avec ses mains son écuelle, en voyant un jeune garçon boire dans le creux de sa main, devant le bassin d'une fontaine. Une jeune Athénienne, accompagnée d'un jeune homme et d'un vieillard, contemple cette scène : *Musée Napoléon*.

Musée d'Orléans. — Ce Musée possède trois tableaux de Jeaurat. — 257. Un *Intérieur de cuisine.* Une *copie* du portrait de Van Dyck, qui est au Louvre, et une autre *copie* d'un portrait de François de Moncade, gouverneur des Pays-Bas, par le chevalier Lély.

Nous n'en connaissons point d'autres, ni dans les Musées de province ou de l'étranger, ni dans les collections particulières. Au reste, nous ferons observer qu'il reste beaucoup de toiles de cet artiste que l'on a mises sur le compte de Chardin, quoiqu'elles soient plus lourdes de touche et moins fines de ton.

Voici la liste très-exacte des envois d'Étienne Jeaurat aux diverses expositions, depuis 1737 jusqu'à celle de 1769 :

1737. La *Noce de Daphnis et de Chloé.* — La *rencontre d'Esaü et de Jacob; Laban* qui cherche ses dieux. — Les *Nymphes tutélaires du pays* présentent Daphnis et Chloé à l'Amour, ce dieu les touche d'une flèche, et les destine à garder les troupeaux. — *Diane* surprise au bain par Actéon.

1738. Le *Repos de Diane.* — Le *Départ d'Achille* pour aller venger la mort de Patrocle.

1739. Un *Jeune garçon* jetant de l'eau par une fenêtre avec une petite seringue. — Un *Jeune homme* jetant des noyaux de cerise par une fenêtre.

1741. Les *Vendanges* de Daphnis et Chloé. — *Repos de Cérès.* — L'*Amour de la chasse.* — L'*Amour du vin.* — Un *Bain de femme.*

1742. *Repos de Vénus.* — *Vénus et Adonis.*

1743. L'*Annonciation.*

1745. Quatre tableaux peints pour le roi, de 3 pieds, sur environ pareille hauteur, représentant les *Amours pastorales de Daphnis et Chloé.* Le premier est le *Sommeil de Chloé;* le deuxième, *Chloé qui se baigne* dans la caverne des nymphes; le troisième, *Lycœnion caché*, qui écoute Daphnis et Chloé; le quatrième, *Chloé* qui couronne Daphnis de violettes.

Trois autres petits tableaux : l'*Accouchée*, la *Relevée*, le *Goutteux.*

1746. *Saint Pierre* guérissant un boîteux à la porte du Temple.

1747. *Diogène* voyant un jeune garçon boire dans le creux de sa main, brise sa tasse comme lui devenant un meuble inutile. Ce tableau (ajoute le livret), de 5 pieds de haut sur 6 pieds de large, commandé extraordinairement pour le roi par M. de Tournehen, directeur général des bâtiments, est exposé dans la galerie d'Apollon (c'est celui qui est actuellement dans les greniers du Louvre).

1753. Une *Noce de village.* Ce tableau, dit le livret, sera exécuté en tapisserie, à la manufacture royale des Gobelins, par les sieurs Cozette et Audran.—*Achille* qui laisse à Thétis, sa mère, le soin des funérailles de son ami Patrocle, et part pour aller venger sa mort. — *Deux Savoyardes.* — Une *Femme* qui épluche de la salade. — La *Place Maubert*, esquisse, *gravée par M. Aliamet.* — Une *Foire* de village, esquisse.

1755. L'*Atelier* d'un peintre. — Un *Enlèvement* de police. — Un *Déménagement.*

1757. — *Prométhée.* — Le *Carnaval* des rues de Paris. — La *Conduite* des filles de joie à la Salpétrière, lorsqu'elles passent par la porte Saint-Bernard. — Les *Écosseuses* de pois de la Halle. — Un *Inventaire* du pont Saint-Michel, sujet tiré du poëme de la *Pipe cassée*, de Vadé, chant III.

1759. Des *Chartreux* en méditation. — Deux petits tableaux selon le *costume des Turcs*, représentant, l'un un *Emir* conversant avec son ami, et l'autre, des *Femmes* qui s'occupent dans le sérail et prennent leur café. — Une *Pastorale.* — Un *Jardinier* et une *Jardinière.*

1761. Le *Songe* de saint Joseph, pour être placé dans l'église de *Saint-Louis*, à Versailles.

1763. Un *Peintre* chez lui, faisant le portrait d'une jeune dame. — Les *Citrons de Javotte*, sujet tiré d'un petit ouvrage en vers de *M. Vadé*, qui porte le même titre. — Nous avons vainement cherché ce petit poëme à la bibliothèque nationale. Il n'est même signalé dans aucune bibliographie des œuvres complètes de Vadé, qui ont été réimprimées cependant à plusieurs époques, en France et en Hollande.

1769. Un *Pressoir* de Bourgogne. — Une *Veillée* de paysannes du même canton. — Une *Femme* convalescente.

Les principaux graveurs qui ont travaillé au dix-huitième siècle, d'après Jeaurat, sont : Tardieu, L'Épicié, Lempereur, Pasquier, Aliamet, Sornique, Beauvarlet, Simon, Bonnet, Lucas, Aubert, Gaillard, Fessard, Daullé, Edme Jeaurat, frère d'Étienne. Le Cabinet des estampes ne possède que quelques pièces d'après lui, encore ne sont-elles point réunies en œuvre complet.

Nous lisons dans la notice historique de M. Lacordaire, sur la *Manufacture des Gobelins*, 3e édition : « Parmi les travaux exécutés de 1750 à 1791, on trouve deux tentures d'après Jeaurat. L'une en sept pièces, de l'*Histoire de Daphnis et Chloé;* l'autre, en quatre pièces, représentant des *Fêtes de village.* Les modèles de ces tentures avaient été exécutés d'après des commandes particulières de l'entrepreneur Audran. »

Vente Ca eux, sculpteur, 1769. La *Lanterne magique*, dessin à la sanguine, 48 liv.

Vente Lerebours, président en la 4e chambre des requêtes, 1778. *Enlèvement fait par la police*, gravé par Cl. Duflos, 19 pouces sur 22 (pas de prix au catalogue).

Vente Levasseur, graveur, membre de l'Académie de peinture. — Le *Carnaval des rues de Paris.* et le *Transport des filles de joie à l'hôpital*, deux planches d'après Jeaurat. La dernière de ces planches existe encore dans le commerce, mais ne fournit plus que des tirages extrêmement fatigués.

Nous reproduisons ci-dessous la signature de Jeaurat, telle qu'elle se trouve sur les registres de l'Académie.

Jeaurat

IMP. D'NARD ET Cie, 2, RUE DAMIETTE.



École Française. *Histoire, Genre*

PIERRE SUBLEYRAS

NÉ EN 1699. — MORT EN 1749.



Ceux des peintres français qui ont passé à Rome la plus grande partie de leur vie, comme Natoire et Subleyras, ont eu ce malheur qu'on les a un peu oubliés, comme l'on fait des absents, et que personne n'a pris soin d'écrire leur histoire, ou du moins de nous transmettre sur leur compte quelques-uns de ces détails intéressants qui particularisent une biographie. D'Argenville a écrit, il est vrai, deux ou trois pages sur Pierre Subleyras, comme sur les autres peintres de sa galerie; mais on sent bien que les renseignements lui ont manqué et qu'il ne l'a point connu personnellement, de même qu'il avait connu Rigaud, par exemple, ou François Lemoyne. Toutefois c'est à d'Argenville qu'il faut s'en tenir, puisqu'il est le seul biographe duquel nous ayons une notice touchant la vie et les ouvrages de Subleyras.

Ce peintre, né à Uzès en 1699, était le fils d'un artiste médiocre, qui ne se croyant pas en état de mener à bien l'éducation de son fils, l'envoya tout jeune à Toulouse, chez Antoine Rivalz, dont les talents faisaient grand bruit dans la province. On sait qu'Antoine Rivalz était le condisciple de La Fage,

qu'il l'imitait dans sa manière de dessiner, et qu'il fut surtout remarquable par l'abondance et le feu de ses inventions, par la facilité de sa main. Ces qualités, qui étaient naturelles à Pierre Subleyras, ne firent que se développer et s'accroître sous la direction d'un homme tel qu'Antoine Rivalz. En voyant son maître couvrir de peintures les églises, les hôtels, les hôpitaux et les abbayes de Toulouse et des environs, il prit aussi le goût de la peinture facile et décorative; il contracta l'habitude de rester à la surface de l'art au lieu de l'approfondir par la méditation et le sentiment, et de l'épurer par le goût. Il était déjà un peintre fait, tout prêt à entreprendre de grandes machines et à jeter sur la toile des compositions pittoresques, lorsqu'il vint à Paris en 1724 pour y disputer les prix académiques. Dès son arrivée, avec cette assurance qui n'abandonne jamais un Gascon, il montra des dessins de plafonds qu'il avait exécutés à Toulouse et se présenta comme un maître, alors qu'il venait concourir comme un élève. Il concourut, en effet, en 1727, et remporta le grand prix de Rome sur un tableau dont le sujet est *le Serpent d'airain*. On peut voir au Louvre cette composition, plus théâtrale qu'elle n'est bien sentie et d'après laquelle Subleyras a fait lui-même plus tard une jolie eau-forte. C'est un morceau facilement conçu, peint avec légèreté, d'une main spirituelle et souple, et où l'on retrouve confondues des réminiscences du Poussin, de La Fage, de Sébastien Bourdon, le tout sous des formes affaiblies et sans caractère. Mais une couleur agréable et dorée, une touche libre le distinguaient déjà et rachetaient ce qu'il y avait de fâcheux, entre autres défauts, dans la répétition du même type de figures, particulièrement de certain modèle de femme qu'on y voit reparaître plusieurs fois avec la même tournure, le même ajustement, le même ton de chair. Subleyras fit voir dans ce tableau qu'il manquait de toutes les qualités qu'on estimait le moins de son temps, et qu'il avait toutes celles qui étaient alors nécessaires à la fortune d'un peintre.

Ce fut en 1728 que Pierre Subleyras partit pour Rome en qualité de pensionnaire. Il y passa tout le temps de ses études officielles à travailler avec ardeur; mais sa manière était faite, ses habitudes étaient prises : il n'en changea point. Quand vint le moment de retourner en France, Subleyras se trouva si bien à Rome qu'il n'en voulut plus sortir : « L'air de cette ville, dit son biographe, qui convenait à son tempérament délicat; une vie tranquille très-propre à l'état d'un artiste qui aime son métier, le peu de dépense qu'on est obligé d'y faire, tout le détermina à s'y établir et à s'y marier avec la signora Maria-Felice Tibaldi, fille du fameux musicien de ce nom, fameuse elle-même par ses miniatures, et sœur de celle qui avait épousé Charles Trémollière. On le reçut peu de temps après à l'Académie de Saint-Luc, et il donna pour son tableau de réception l'étude qu'il avait faite du *Repas de Notre-Seigneur chez Simon le Pharisien* pour les chanoines d'Asti, en Piémont. Ce morceau, qui est une simple esquisse, est aussi beau cependant que l'original. On le reçut aussi parmi les Arcadiens de Rome sous le nom de *Protogène*. Son épouse, qui n'était pas moins distinguée par son talent, fut aussi incorporée dans ces deux académies, et les Arcadiens la nommèrent *Astérie*. »

La fortune a voulu que le *Repas chez Simon*, qui est peut-être le tableau capital de Subleyras, ne serait-ce que par les dimensions et le nombre des figures, fût vendu par les chanoines d'Asti et vînt prendre place dans les galeries du Louvre, et que notre grand musée héritât également de l'esquisse que Subleyras avait peinte pour se rendre compte à lui-même de son ordonnance, de la distribution des masses, de l'effet. Au moyen de ces deux tableaux, on peut dire que nous possédons au Louvre Subleyras tout entier, comme s'il n'eût jamais quitté la France. Car c'est là qu'il a donné la véritable mesure de son talent. Dans le tableau les figures sont de grandeur naturelle. Les attitudes en sont gracieuses quoique maniérées; les airs de têtes sont insignifiants, les costumes imaginaires. Elles sont dessinées de pratique sans correction, avec cette vraisemblance, cet à-peu-près dont on était convenu alors de se contenter. On n'y trouve aucun de ces accents qui rappellent vivement la nature; mais l'exécution est charmante, légère et facile, il y a de la recherche et du bonheur dans les tons. Au dix-huitième siècle, tout le monde aurait composé le tableau de cette manière, avec ces motifs de remplissage ou, comme dirait Annibal Carrache, avec des *figures à louer;* mais tout le monde n'aurait pas su le peindre d'une si jolie couleur, d'une touche si élégante et si bien empâtée. Le coloris de Subleyras dans ce morceau se compose de tons harmonieux, et cependant il s'y rencontre certaines dissonnances agréables qui réveillent l'attention, plaisent à l'œil et empêchent l'harmonie

du tableau de tomber dans la langueur. Son pinceau est libre sans être heurté; il est moelleux sans être fondu, il est ferme sans épaisseur, et sa manière tient un excellent milieu entre la mollesse de Grimoux,



SAINT BENOÎST RESSUSCITANT UN ENFANT MORT.

l'inconsistance de Natoire, le faire lâché de Carle Vanloo et la touche martelée de Restout. Mais l'esquisse de ce même *Repas chez Simon*, ou si l'on veut de *la Madeleine aux pieds de Jésus-Christ*, est un morceau délicieux, étincelant d'esprit et de verve. Malheureusement les qualités d'une esquisse ne sont pas précisément celles qu'exige une grande composition historique, et le tort de Subleyras est d'avoir traité son

tableau tout à fait de la même manière que son esquisse, au lieu d'y apporter des études plus serrées, une exécution plus sévère et cette recherche de l'expression qui doit remplacer, dans un morceau fini, les simples indications d'une première pensée.

Avec un talent comme le sien, Subleyras devait briller même en Italie, où il n'était pas difficile au surplus de l'emporter sur les peintres du pays, tombés alors au dernier degré de la décadence. Le seul homme qui, dans ce moment-là, pût balancer à Rome la réputation de Pierre Subleyras était Jean-François de Troy, qui venait d'être nommé par le roi directeur de l'Académie de France et qui avait de plus que son compatriote quelque chose de mâle et de fier dans le génie et une palette montée au ton des grands coloristes. Subleyras était protégé d'ailleurs par les dons naturels de la grâce et de l'esprit presque autant que par son mérite comme peintre, et à ce sujet il convient de citer une lettre récemment exhumée des manuscrits de la Bibliothèque nationale et publiée dans le plus populaire de tous nos recueils[1]. Cette lettre, émanée d'un sieur de Sironcourt, est adressée du Caire à M. de Rouillée, ministre de la marine, et datée du 10 août 1748 : « Il me reste à vous parler d'un ami, oui, ami, et ami tendre : c'est le sieur Subleyras, peintre françois établi à Rome depuis longtemps et qui sans-doute, à la honte de la France, y mourra. Il y a quinze ans que je le connais, que je l'aime. C'est, premièrement, le plus honnête garçon du monde. Pour de l'esprit, il en a, je crois, à peu près autant que créature humaine en peut avoir. Pour le goût, c'est prodige, et si voulez, Monseigneur, faire votre cours de peinture et de beaux-arts (et vous le voudrez sans doute), vous ne sauriez choisir un meilleur guide. Ce que vous verrez avec lui sera vu au double, au centuple. Jamais personne n'a approfondi l'art, toutes ses parties, toutes ses appartenances, au point où il l'a fait. Il a porté dans la peinture cet esprit philosophique qui apprécie tout, qui met tout à sa place. Il peint dans le goût du Poussin, pour les penseurs; pour les gens d'esprit, il parle au cœur. (Ceci est une opinion entièrement personnelle à M. de Sironcourt.) Mais ses ouvrages ne sont rien auprès de lui. Ses vues sur la peinture et sur tous les arts qui y tiennent sont bien supérieures à ses tableaux. Sa fortune est étroite et bornée, mais moins encore que son ambition. Il a le malheur d'être mari, d'avoir une assez grosse famille et peu de santé. »

Ce qui résulte de cette lettre, bien qu'elle soit écrite évidemment avec la partialité d'un ami, c'est que Pierre Subleyras était un homme instruit, spirituel, curieux à entendre sur les choses de son art, aimable à pratiquer dans le commerce de la vie, et intéressant sous tous les rapports. Il ne faut donc pas s'étonner s'il eut à Rome des amis puissants et s'il gagna la bienveillance du pape Benoît XIV, un des esprits les plus charmants, un des prêtres les plus lettrés de son siècle. Ce fut le cardinal Valenti Gonzague, dont Subleyras était l'ami, qui le présenta au Saint-Père, et Benoît XIV, dès qu'il connut Subleyras, le prit en affection et lui donna des marques de son estime. Comme on venait de canoniser Catherine de Ricci et une Camille, Sa Sainteté commanda au peintre français deux tableaux relatifs à la vie de ces bienheureuses, savoir le Mariage de sainte Catherine et l'Extase de sainte Camille : « Ces tableaux, dit d'Argenville, furent placés dans l'appartement du pape après la cérémonie de la canonisation et méritèrent l'approbation de sa cour. »

Subleyras étant alors tout-à-fait en vue n'eut pas de peine à obtenir du pape, à la prière du cardinal Valenti Gonzague, d'être chargé d'un grand tableau à peindre pour la basilique de Saint-Pierre, à la place de celui de Cesare Nebbia, que le temps avait détruit. Le sujet du tableau était tiré de la vie de saint Basile. Ce grand évêque célébrant un jour la messe grecque avec toute la pompe du culte sacré, l'empereur Valens, qui assistait à la célébration des saints mystères, fut tellement ému de la majesté des cérémonies chrétiennes, qu'il tomba évanoui au moment de l'offrande des pains.

Subleyras se mit à l'œuvre avec ardeur, voulant mériter l'honneur insigne d'avoir un tableau de sa composition dans le plus fameux monument de l'univers. Nicolas Poussin et Valentin étaient les seuls peintres

[1] Le *Magasin pittoresque* du mois d'octobre 1853, 21e volume. Il s'est glissé une erreur légère dans la notice qui accompagne la lettre publiée par le *Magasin*. Il y est dit que Subleyras a peint et gravé avec beaucoup de grâce quatre sujets tirés de La Fontaine. Or Subleyras a peint, en effet, quatre sujets tirés des *Contes;* mais c'est Pierre qui les a gravés.

de notre pays auxquels on eût fait un semblable honneur. Mais à peine Subleyras avait-il commencé son



MARTYRE DE SAINT PIERRE.

tableau de la *Messe de saint Basile*, qu'il sentit ses forces l'abandonner et se vit obligé de suspendre son travail. La faiblesse de son tempérament, sa poitrine délicate lui firent conseiller par les médecins de changer

d'air et d'aller passer quelque temps sous le ciel de Naples. Il se rendit donc dans cette ville, et bientôt il y reprit assez de vigueur et de santé pour revenir à l'exercice de son art qu'il aimait avec passion, et pour peindre un portrait, celui de M. de la Vieuville, vice-roi de Sicile, qu'il représenta à cheval. Nous n'avons pas connaissance qu'il ait fait d'autres peintures pendant son séjour à Naples, où il ne demeura du reste que sept mois. Ce doux climat était pourtant plein de charmes pour lui et le plus salutaire qu'il pût habiter, car il craignait le froid, et chaque hiver empirait son mal. Mais il fallut retourner à Rome pour y achever le tableau de la *Messe de saint Basile* qui devait être fini pour la solennité d'une béatification prochaine. Le cardinal Valenti le pressait d'ailleurs de terminer cet ouvrage, et pour l'y encourager il venait souvent lui rendre visite et le regarder peindre. Subleyras y mit la dernière main à la fin de l'année 1745. On y voit l'empereur Valens qui s'évanouit dans les bras de ses officiers, sur les marches de l'autel, et l'on remarque comme deux fort belles figures, un enfant qui porte une corbeille de pains, et un des assistants qui prend cette corbeille des mains de l'enfant. Deux anges remplissent de leur vol le haut de la composition. « Ce serait un morceau accompli, dit Mariette, si tout était de la force du groupe des figures qui assistent saint Basile à l'autel; mais la figure de l'empereur ne répond pas à ce beau groupe. » Le tableau de Subleyras fut exposé pendant trois semaines dans Saint-Pierre, où toute la ville de Rome l'admira; on le transporta ensuite dans l'atelier des mosaïstes, et le pape ordonna que la *Messe de saint Basile* serait traduite sur-le-champ en mosaïque pour être placée sur un des autels de la croisée de Saint-Pierre, qui sont adossés aux piliers de la coupole. C'était la première fois qu'un tableau était copié en mosaïque du vivant même du peintre, sans qu'on attendît le jugement de la postérité et l'épreuve du temps. La mosaïque terminée, la peinture originale fut envoyée à Termini, dans l'église des Chartreux. C'est probablement pour cette même église que Subleyras peignit, sur une toile cintrée par le haut, le *Martyre de saint Pierre* dont nous avons au Louvre l'esquisse, et qui semble destinée à faire pendant à la *Messe de saint Basile*. Malgré la banalité des attitudes, le contraste prévu des mouvements et le manque de style dans les figures, ce morceau a toujours paru préférable au même sujet traité par Sébastien Bourdon. Le sacrifice de tout le premier plan à la lumière principale qui tombe sur la figure renversée du martyr, est un procédé vulgaire sans doute, mais l'effet, du moins, est de cette façon à peu près immanquable. Le groupe des anges est bien jeté et termine heureusement la composition, en même temps qu'il contribue, par une seconde traînée de lumière, à la pondération du clair-obscur.

Aux dix-huitième siècle, le style passait pour du pédantisme, et les Romains, sur ce point, ne pensaient pas autrement que les Français. Subleyras était donc un homme de son temps, et par cela même il était beaucoup moins propre à la grande peinture qu'aux tableaux anecdotiques, à ce que nous appelons le genre. Rien de plus amusant que ses quatre petites compositions tirées des contes de La Fontaine. C'est là qu'on peut voir combien notre peintre avait de souplesse et de grâce dans le talent, et que ce n'était pas pour rien qu'il avait tant d'esprit. Je ne sais vraiment si *la Courtisane amoureuse* de La Fontaine ferait plus de plaisir dans les jolis vers du fabuliste que sur la toile de Subleyras. La poésie muette du peintre l'emporte, cette fois peut-être, sur la peinture écrite du poète. Dans ce petit drame silencieux, la courtisane de Subleyras est seule intéressante, l'artiste ayant donné une figure insignifiante au jeune débauché qui, à son insu, a fait entrer l'amour dans les réduits de la volupté. Elle est adorable de pudeur, oui, de pudeur. Elle baisse les yeux, elle rougit, elle est comme renouvelée et rajeunie par le naissant amour qui s'empare d'elle et qui lui redonne sa virginité de quinze ans. Son élégance devient chaste, sa grâce est décente et sérieuse, son front est pensif. Tandis que le libertin sans cœur, nonchalamment assis auprès d'un lit en désordre, se laisse aller au sans-gêne de son galant négligé; elle, la courtisane, elle est complétement vêtue, et l'on ne peut croire qu'elle a dénoué sa ceinture ou qu'elle va la dénouer, tant est frappant le contraste entre son action et son attitude, entre la situation où se trouve sa personne, occupée à la toilette de ce bel indolent, et le sentiment qui émeut son cœur, tout surpris d'aimer.

L'*Ermite*, le *Faucon* et les *Oies du frère Philippe* sont les trois autres contes desquels Subleyras a pris le sujet de ses tableaux, et ce n'est pas seulement dans les eaux-fortes de Pierre, si légères, si piquantes,

qu'on peut en admirer l'esprit et en goûter la saveur, c'est aussi dans la peinture du maître qui les a exécutés d'un pinceau plus soigneux, plus fondu, plus caressé qu'à l'ordinaire, sans doute en égard aux petites dimensions de sa toile. On ne pouvait mieux réussir, dans les *Oies du frère Philippe*, le mouvement que fait le jeune garçon, en apercevant ces jolis volatiles que l'on nomme des femmes, ni mieux exprimer la joie naïve qui s'épanouit sur son frais visage. Excepté la *Courtisane amoureuse*, ces grandes et spirituelles vignettes, peintes par Subleyras d'après les contes de La Fontaine, sont aujourd'hui au musée du Louvre,



LE SERPENT D'AIRAIN.

après avoir décoré les appartements du duc de Penthièvre, à Châteauneuf-sur-Loire. C'est encore au Louvre que se voit la charmante esquisse du *Saint Benoist ressuscitant un enfant*, que Subleyras peignit pour une église de Pérouse. Malgré la difficulté d'habiller de blanc tous les chartreux, témoins du miracle, ce morceau n'est pas sans ressort, et le faire en est excellent. Les robes blanches s'enlèvent suffisamment l'une sur l'autre et toutes ensemble sur le fond. La figure du jardinier est un pur remplissage, et si l'on ne savait combien Subleyras était superficiel et froid dans les expressions élevées, on croirait qu'il a voulu réserver pour la figure du saint toute la chaleur de sentiment dont il était capable.

Probe, désintéressé et délicat, Subleyras demeura pauvre toute sa vie. Sur la fin, il était tombé dans

un état de langueur qui avait développé en lui un fonds de mélancolie naturelle. Quelquefois, pour y échapper, il faisait de la musique, ou bien il cherchait une distraction dans la causerie, car il parlait avec beaucoup d'esprit, non-seulement de la théorie de son art, mais des belles-lettres, qu'il aimait et des sciences, même les plus abstraites, auxquelles il avait le don de s'intéresser. Il savait aussi le monde et connaissait à fond le cœur humain. Un jour qu'il apportait à un grand seigneur un tableau commandé où ce personnage avait voulu être peint en habit de cérémonie, il le trouva qui donnait audience à ses clients, et comme ceux-ci, consultés par le seigneur sur le mérite de son portrait, gardaient un profond silence : « Monseigneur, dit vivement Subleyras, donnez d'abord votre avis, et si le tableau vous paraît bon, ces Messieurs le trouveront excellent. » Subleyras mourut à cinquante ans, le 28 mai 1749, laissant quatre enfants en bas-âge. Il fut porté dans l'église Saint-André *delle fratte*, accompagné des Arcadiens, des Académiciens de Saint-Luc, et des pensionnaires de l'Académie de France, dont il aurait pu être le directeur, aussi bien que Wleughels, de Troy et Natoire.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Pierre Subleyras a gravé à l'eau-forte les quatre estampes suivantes, qui sont décrites par M. Robert Dumesnil :

1° *Sainte famille.* Morceau dans un ovale. Dans l'angle bas de la gauche : *Subleyras fec.*

2° *Le Serpent d'airain.* Dans la marge, près du carré à gauche : *jn. pict. et sculpt.*, et au-dessous en deux lignes : *Tabula à Petro Subleyras*, etc. C'est l'eau-forte du tableau par lequel il avait remporté le prix de Rome.

3° *La Madeleine aux pieds de Jésus.* Dans la marge, une dédicace en latin, par l'artiste, à M. le duc de Saint-Aignan, suivie d'un texte tiré de saint Luc, et au bas de la droite : *P. Subleyras jnvent. pinxit et sculpt., Romæ*, 1738 : « Belle pièce, dit M. Robert Dumesnil, et sans nul doute le chef-d'œuvre du maître. » C'est encore l'eau-forte du tableau que nous avons au Louvre en grand et en petit.

4° *Saint Bruno ressuscitant un enfant.* Pièce sans marque. Le tableau se trouve également au musée du Louvre. M. Robert Dumesnil ajoute, d'après le *Manuel* de Huber et Rost, que Subleyras aurait gravé quatre morceaux tirés des *Contes* de La Fontaine, mais que ces pièces ne lui sont jamais tombées sous la main. Nous avons dit plus haut qu'elles avaient été gravées par Pierre, et il est surprenant que M. Robert Dumesnil ne les ait pas rencontrées en feuilletant l'œuvre de ce maître, qui précisément est renfermé dans le même volume que celui de Subleyras, au Cabinet des Estampes.

Musée du Louvre. — *Le Serpent d'airain.* Ce tableau obtint en 1727 le premier prix de peinture à l'Académie.

La Madeleine aux pieds de Jésus-Christ, chez Simon le Pharisien. On lit au bas de ce tableau à gauche : *P. Subleyras uticiencis pinxit, Romæ*, 1739. C'est ce tableau qui a été gravé à l'eau forte par Subleyras lui-même ; il fut peint pour des religieux d'un couvent d'Asti, près de Turin.

La Madeleine aux pieds de Jésus-Christ, chez Simon le Pharisien. Collection de Louis XVI. Esquisse terminée du tableau précédent. Ce fut à la prière de l'Académie que le roi acheta cette esquisse 8,101 livres.

Le Martyre de saint Hippolyte. Ancienne collection.

Le Martyre de saint Pierre. Forme cintrée du haut.

La Messe de saint Bazile. Forme cintrée du haut. Collection de Louis XVI. Acquis pour le roi en 1777, à la vente de Randon de Boisset, au prix de 6,799 liv. Cette composition, exécutée en grand à Rome en 1745, fut placée dans l'église des Chartreux à Termini et reproduite en mosaïque à Saint-Pierre.

L'Empereur Théodose recevant la bénédiction de saint Ambroise. Ancienne collection.

Saint Benoît ressuscitant un enfant. Ancienne collection.

Les Oies du frère Philippe. Ce tableau ainsi que *le Faucon* et *l'Ermite* faisaient partie de la collection du duc de Penthièvre, au château de Châteauneuf-sur-Loire.

Il y a un tableau de Subleyras au Musée de Dresde, et il y en a deux au Musée Bréra, à Milan.

Vente de La Live de Jully, 1769. — Un *Buste de femme*, vue de face, la tête de profil. 249 francs.

Vente Randon de Boisset, 1777. — *La Messe de saint Basile.* Ce tableau est la réduction du grand qui est à Rome dans l'église de Saint-Pierre. 6,800 francs. — Deux autres tableaux : *la Courtisane amoureuse* et *le Faucon.* 1,100 francs.

Vente prince de Conti, 1777. — *La Sainte Vierge* en méditation, les mains posées sur sa poitrine. Figure à mi-corps. 140 francs — Une belle *Tête de femme romaine*, vue plus que des trois quarts. 160 francs. — Un *Groupe de sept anges* adorant l'enfant Jésus qui est dans le ciel. 160 francs.

Vente Robit, 1801. — Sujet d'un martyr indiqué sous celui de *saint Hippolyte.* 750 fr.

P. SUBLEYRAS UTICIENSIS PINXIT
ROMÆ 1739

Subleyras fec

Impr. Benard et Cie, rue Damiette, 2.



École Française. *Histoire.*

CHARLES NATOIRE

NÉ EN 1700. — MORT EN 1777.



Quand nous visitions les musées et les palais de Venise, il nous arrivait souvent de nous écrier en voyant des tableaux de Dominique Tiepolo ou de Balestra : « Voilà un Cazes; voici un Natoire. » C'est qu'en effet les maniéristes des diverses écoles se ressemblent beaucoup plus qu'on ne le supposerait. Dans la jeunesse de l'art, les grands hommes, en vertu de leur génie et par la seule manifestation de leur personnalité, se créent des manières originales; mais dans les époques de décadence, lorsque l'art a perdu sa virtualité, sa sève, il se forme une manière facile, convenue et banale, à l'usage de presque tous les artistes, et cette manière s'appelle *le maniérisme*. Alors les physionomies s'effacent, les écoles se dénaturent, les extrêmes se rapprochent, et la monnaie de l'art s'étant usée, on n'en distingue plus les effigies; on est surpris de voir que ces chefs d'école, ces prétendus maîtres ne sont que les élèves d'une seule et même routine et se confondent par suite dans une faiblesse monotone et générale. C'est là ce qui explique le peu d'originalité des maniéristes. On serait tenté de croire que la rigidité des lois de

la peinture est ce qui produit l'uniformité des peintres, et il se trouve au contraire que les artistes les plus semblables entre eux sont précisément ceux-là qui se sont affranchis de toutes les règles. Leur esprit de liberté les a plus mal servi que n'eût fait leur obéissance aux grands principes de l'art.

Il existe à Paris, au cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque, des peintures décoratives de Natoire, de Vanloo, de Boucher d'après lesquelles se peut vérifier la singulière similitude dont nous parlons Au premier abord on les dirait toutes de la même main, et malgré les nuances qui les distinguent, on est beaucoup plus frappé de leur air de parenté que de ces pâles nuances. Que s'il y avait dans le même salon des trumeaux de Le Moine, de Restout, de Cazes, de Pierre, ce seraient toujours à peu près le même style, les mêmes groupes de convention, la même bizarrerie d'emprunt, tant il est vrai que ce qui caractérise les artistes de toutes les décadences, c'est l'absence de caractère.

Charles Natoire était encore vivant lorsque M. d'Argenville publia son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres;* aussi ce biographe, qui s'était fait une loi de ne parler que des morts, a-t-il gardé le silence sur Natoire. La biographie de ce peintre si célèbre en son temps ne se trouve pas non plus dans le *Dictionnaire des artistes* que l'abbé de Fontenai publia en 1776, juste un an avant la mort de Natoire, ni dans l'ouvrage de Papillon de La Ferté qui parut en cette même année. Enfin *le Nécrologe,* où l'on a fait les honneurs de l'oraison funèbre à tant de personnages qui sont aujourd'hui deux fois morts, oublia l'un des peintres les plus renommés du dix-huitième siècle, l'héritier de Le Moine, le rival de Vanloo et de Boucher, le directeur de l'Académie de Rome, et cela uniquement sans doute parce qu'il était mort en Italie, et que les absents ont toujours tort. Tout ce que nous savons sur Natoire, c'est qu'il s'appelait Charles-Joseph, qu'il naquit à Nîmes le 3 août 1700; que son père, Florent Natoire, Lorrain d'origine, après être venu de Nancy à Paris pour y étudier l'architecture et la sculpture, alla s'établir à Nîmes, où il pratiqua ces deux arts et où il fut nommé consul en l'année 1723[1]. Charles Natoire, à l'âge de dix-sept ans, vint à Paris, comme y était venu son père, et fit ses études de peintre à l'Académie d'abord, ensuite dans l'atelier de François Le Moine. L'éducation qu'il y reçut décida des allures que devait prendre son talent léger, facile et naturel, car il n'était pas de ces hommes qui apportent en naissant une certaine manière d'être et de voir, un instinct de primesaut, un caractère. Habile à comprendre son maître et à s'égaler aux autres peintres contemporains, tout au plus avait-il en lui de quoi se distinguer d'eux par quelques nuances délicates. Le Moine avait une âme ardente, de l'élan, de la verve et le véritable feu pittoresque. Natoire, d'un tempérament plus froid, prit une tournure plus douce et aussi plus fade. Il amoindrit le type déjà grêle des figures de son maître; il imita son coloris, mais avec des tons plus roses, des chairs plus blondes, une peinture plus claire et plus transparente, mais en même temps plus creuse.

En 1721, il eut le premier prix de peinture sur une composition qui s'est conservée à l'école des Beaux-Arts et qui représente Manné offrant un sacrifice au Seigneur. Il partit donc pour Rome en qualité de pensionnaire, et il y arriva dans un temps où l'école romaine, tombée au dernier degré de sa corruption, n'était plus représentée que par les obscurs descendants de Carle Maratte et de Ciro-Ferri. Les artistes qui n'ont pas en eux le pressentiment de l'idéal, ou qui n'en ont pas reçu la notion, sont naturellement dominés par le goût de leur temps et croient être dans le vrai en suivant la mode. Natoire ne comprit rien aux fresques des grands maîtres; il ne vit à Rome que des peintres vivants, et il se trouva sans peine supérieur à eux. Par un singulier revirement des choses, la manière des Romanelli et des Pietre de Cortone, après avoir passé les Alpes, était rapportée en Italie par un élève de Le Moine, telle que nos peintres l'avaient arrangée à leur usage, c'est-à-dire francisée et par conséquent rajeunie par un appoint de grâce et d'esprit. En 1726, l'Académie romaine de Saint-Luc décerna le premier prix de peinture à Charles Natoire sur un tableau qui représentait Moïse apportant les Tables de la loi. Mais il était vraiment trop facile d'être alors le premier dans Rome, pour qu'il soit permis d'en faire un grand mérite à Natoire.

[1] Extrait d'une correspondance de Natoire avec Antoine Duchesne, communiquée aux *Archives de l'art français* par feu M. Duchesne aîné, et annotée en parfaite connaissance de cause par notre collaborateur M. Paul Mantz.

Depuis son retour à Paris jusqu'au 31 décembre 1734, qui est le jour où il fut reçu de l'Académie de peinture, Natoire rentra dans l'obscure existence à laquelle sont condamnés tous les pensionnaires de Rome lorsque l'État, les abandonnant à eux-mêmes, au moment où ils auraient le plus besoin de son appui,



L'AUTOMNE (D'après une eau-forte du maître.)

les laisse brusquement passer de la vie tranquille d'un prytanée à la vie inquiète de l'isolement. Il n'eut d'autre ressource, pour se faire connaître, que d'envoyer ses ouvrages aux expositions de la place Dauphine, qui s'ouvraient chaque année le jour de l'octave de la Fête-Dieu, et il faut croire qu'il y fut remarqué, puisque l'Académie de peinture l'agréa pour un de ses membres. Il présenta pour sa réception le tableau de *Vénus demandant des armes à Vulcain* qui est aujourd'hui au Louvre, mais qui n'est point exposé dans la galerie consacrée aux peintres français. Dès ce jour, Natoire eut le droit de se produire dans les *Salons*, où les seuls académiciens étaient alors admis, et comme son talent tournait à la grâce, il ne manqua pas de séduire les curieux, qui, à mérite égal et même à mérite inégal, préfèrent toujours les sujets aimables: cela est vrai surtout en France, où le fond emporte si souvent la forme.

Un des amateurs qui goûtèrent le talent de Natoire fut M. de Jullienne, connaisseur des plus fins et qui faisait alors autorité. Il commanda au peintre deux morceaux qu'il voulait mettre dans sa collection et qui y figurèrent en effet jusqu'à sa mort : *l'Alliance de la Peinture et du Dessin*, et *l'Alliance de la Poésie et de la Musique*. Sans être aussi estimées que des Carle Vanloo, ces compositions agréables et délicatement peintes désignaient Natoire comme un habile faiseur de dessus-de-porte, comme un décorateur facile et gracieux. Elles furent pourtant l'occasion d'une critique assez vive quand elles parurent au Salon de 1748. Après avoir blâmé l'absence de tout naturel dans les œuvres de Boucher, Lafont de Saint-Yenne s'exprime ainsi : « Le public pense à peu près de même des tableaux du sieur Natoire, dont les carnations sont encore plus faibles et dans un petit goût de mode très-clair à la vérité, mais en même temps très-fade. C'est aujourd'hui la teinte générale de presque toutes nos productions dans les lettres comme dans la peinture. Tout y est de la couleur des roses et en conserve la durée. On voit cependant au Salon deux petits morceaux du sieur Natoire qui représentent l'union de la Peinture et du Dessin, et celle de la Poésie et de la Musique, et l'on a trouvé de l'agrément et de la finesse de pinceau dans ces deux petits tableaux, dont les sujets sont très-propres au cabinet d'un connaisseur aussi délicat que M. de Jullienne..... »

Un autre amateur non moins célèbre, M. de La Live de Jully, contribua beaucoup à la vogue de Natoire en le prenant pour maître de dessin [1] et en lui achetant quelques tableaux de chevalet, une *Bacchanale* et un *Triomphe d'Amphitrite*, qui, dans sa collection comme dans celle de M. de Jullienne, furent vus et admirés de tout Paris. Le mot *joli* semble fait exprès pour l'appréciation de ces peintures, dont on peut jouir encore en les voyant dans les estampes de Duflos. C'est ainsi qu'il les fallait concevoir, je parle des peintures, pour plaire aux amateurs de ce temps-là. L'Amphitrite de Natoire est une Parisienne qui a ôté ses mouches, ses falbalas et ses paniers pour se montrer, charmante et nue, sur la conque de Neptune. Vous diriez que la scène se passe à l'Opéra. Les Tritons et les Naïades qui font cortége à la fille de l'Océan, sont les habitants familiers du fleuve le plus prochain. La mythologie est transportée par Natoire sur les bords de la Seine, sous un ciel tempéré qui n'éclaire que des minauderies aimables, des gestes de salon, des carnations ouatées, comme il s'en voit ou comme il s'en verrait aux bains de la Samaritaine. Toute cette peinture est coquette, chiffonnée, mince, leste et fardée; mais en somme cela ravissait l'œil d'un vieux Français, cela mettait l'Olympe à sa portée, cela décorait à merveille le boudoir d'une femme à la mode ou le cabinet d'un curieux.

La décoration, l'entente des machines étaient le vrai talent de Natoire. Son coloris caressant et harmonieux le rendait propre à ce genre beaucoup plus qu'à tous ceux où il faut de l'expression. Léger, spirituel, aussi peu ému que possible, il ne voyait que la surface des choses, mais il la voyait par le côté le plus pittoresque. Ses figures s'arrangeaient, non pas suivant telle convenance morale, mais uniquement pour l'optique du tableau. Ses tons n'étaient pas ceux de la nature; mais, dans une gamme adoucie et sous le voile rose qui les recouvrait, ils formaient un concert délicat et flatteur. Aussi Natoire fut-il souvent employé aux décorations des riches appartements. Lorsque l'architecte Boffrand eut à décorer le magnifique hôtel de Soubise, rue de Paradis, il fit peindre par Natoire un salon de forme ovale qui terminait une enfilade de pièces déjà ornées de peintures par Restout, Le Moine, Tremolière, Carle Vanloo et par l'ancien condisciple de Natoire, Boucher. Rien ne pouvait, du reste, s'accorder mieux avec le goût rocaille dans lequel était orné l'hôtel de Soubise, que la manière de ces maîtres maniérés qui semblaient continuer dans leurs trumeaux le style corrompu d'une ornementation fatigante par la profusion des sculptures, des moulures et des dorures. Dans les panaches entre les croisées, Natoire représenta en huit morceaux l'histoire de Psyché, et il le fit avec une remarquable élégance de dessin et dans un bon ton de couleur, comme dit d'Argenville. Le dessin était au surplus la partie de l'art que Natoire possédait le mieux. Il y mettait la même harmonie que dans sa couleur. S'il altérait les formes, c'était avec ensemble, avec unité, en respectant les proportions et les rapports. Ainsi ses figures sont unes. A n'en voir que la tête, on

[1] La reconnaissance des soins que M. Natoire voulut bien prendre pour m'enseigner le dessin... (*Catalogue La Live.*)



A. PAQUIER Del. — C. NATOIRE PINX — DELANGLE Sc

ADORATION DES MAGES

reconstruirait aisément tout le corps; d'après telle main ou tel pied, on devinerait la stature, le tempérament, la complexion du personnage. Au dix-huitième siècle, on faisait grand cas des sanguines de Natoire. Son crayon précis, mais tendre et souple, donnait de la morbidesse aux nudités des femmes et des enfants, indiquait avec grâce les fossettes de la chair, et mettait, à la place d'une vérité sévère, une agréable vraisemblance. Aussi voyait-on de ses dessins dans les plus célèbres collections, celles de Mariette, de Neyman, du duc de Tallard.

Mais l'ouvrage capital de Natoire fut la décoration de la chapelle des Enfants-Trouvés. C'est là qu'il déploya sa grande habileté de praticien, tout ce qu'il avait d'acquis. Là aussi éclatèrent ses défauts, l'insignifiance des têtes, la nullité des expressions, le vulgaire des types et des formes, l'abus des poncifs. On avait arrêté que les peintures de la chapelle ne formeraient qu'un seul tout, en y comprenant l'architecture feinte, car il s'agissait de couvrir des murs et un plafond tout unis, sans la moindre saillie. L'unique sujet vers lequel allaient converger toutes les peintures était la naissance du Sauveur, qui devait occuper le maître-autel sous une gloire d'anges. Ce maître-autel était magnifique et formait par cela même un contraste frappant avec le reste de l'architecture qui était représentée en ruines. La voûte semblait dégradée par le temps et laissait voir le ciel à travers quelques ouvertures. Pour soutenir ces ruines factices, on avait simulé des étais à moitié détruits eux-mêmes et en partie couverts de planches. Les murs des fenêtres, les colonnes et les entablements des portiques latéraux paraissaient également ruinés à faire illusion. C'était au point que de fort habiles peintres y furent trompés. Toute cette partie d'architecture feinte, ouvrage de deux Italiens, les Brunetti père et fils, devait servir d'encadrement aux douze tableaux que Natoire avait à peindre, savoir : quatre dans le fond, liés entre eux de manière à n'en former qu'un seul, malgré les ornements qui les séparaient, trois sur chacun des murs de côté, et deux autres qui ne tenaient point à la donnée principale du décor. Voulant rester fidèle à l'unité d'objet qui lui était imposée, Natoire, après avoir peint la Nativité au maître-autel, représenta sur les murailles latérales, au travers des faux portiques, du côté gauche le cortége des rois, en marche pour aller saluer dans sa crèche le Sauveur nouveau-né, du côté droit les pasteurs qui s'en retournent avec joie et vont propager la bonne nouvelle de l'avènement du Messie. Dans la largeur du mur qui faisait face à l'autel régnait une tribune contre laquelle on avait ménagé deux enfoncements en forme de croisée. Natoire en profita pour rappeler à propos la charité qui s'exerçait dans le pieux hospice, et il y peignit quelques enfants-trouvés en prière avec les sœurs de la maison et s'appuyant sur un balcon figuré de bois rustique.

L'étrangeté de cette grande machine — la chapelle avait soixante pieds de profondeur, trente-deux de large et quarante-deux de hauteur — fit beaucoup de bruit parmi le amateurs de peinture, et Natoire fut mis dès lors au premier rang, quoiqu'on le reprît d'avoir cette fois outré et faussé sa couleur. Nous ne pouvons rien dire sur ce point, aujourd'hui que la chapelle des Enfants-Trouvés n'existe plus et qu'il n'en reste que les estampes de Fessard; mais cela même est une raison de plus pour que nous citions ce qu'en écrivait un connaisseur du temps, l'abbé Laugier : « Vous ne manquerez pas d'aller aux Enfants-Trouvés considérer leur singulière chapelle. Ici vous trouverez une pensée grande et une très-belle invention. Rien n'est mieux imaginé que de faire de toute cette chapelle un seul et unique tableau représentant la crèche du Sauveur. Vous conviendrez que M. Natoire a donné une grande preuve de génie en inventant son sujet aussi heureusement qu'il l'a fait. Cette masure auguste qui remplit toute l'enceinte du lieu et dont M. Brunetti a supérieurement caractérisé les ruines et le désordre, exprime vivement et avec beaucoup d'esprit les circonstances de misère et d'abandon qui ont accompagné la naissance du Sauveur : la sainte famille placée dans le fond et servant de tableau à l'autel principal; d'un côté les bergers qui s'en retournent louant Dieu des merveilles qu'ils viennent de voir, de l'autre la marche pompeuse des mages qui vont reconnaître le roi dont ils ont vu l'étoile; au milieu des airs un groupe d'anges qui chantent la gloire du ciel et la paix de la terre. Toute cette invention frappe d'autant plus qu'elle est simple, naturelle et vraie.... Le goût du dessin est excellent, la touche en est ferme et hardie; mais vous ne serez pas content de la couleur, qui est bien éloignée du naturel. »

Le peintre de la chapelle des Enfants-Trouvés était à l'apogée de sa réputation, lorsque Jean-François de Troy, directeur de l'école de Rome, écrivit pour demander son rappel. Natoire fut désigné pour le remplacer. Il partit le 6 septembre 1751, accompagné de mademoiselle Natoire, sa sœur, qui avait appris de lui à peindre au pastel et qui, renonçant au mariage, avait associé sa vie à celle de son frère. Le nouveau directeur laissait à Paris des amis influents et dévoués, Jean-Baptiste Massé, Carle Vanloo, Charles Coypel, Jacques-André Portail, garde des tableaux du Louvre, et Antoine Duchesne, prévôt des bâtiments du roi, grand-père de M. Duchesne aîné, qui vient de mourir conservateur du cabinet des estampes. Avant son



PASQUIER.P. NATOIRE.P. SARGENT.S

LE TRIOMPHE DE BACCHUS.

départ, Natoire avait sollicité le cordon de Saint-Michel, et il emportait le regret de ne l'avoir pas obtenu; mais il avait confié à ses amis le soin de poursuivre cette haute faveur, et il avait remis à Massé 1,800 livres pour parer aux frais qu'elle pouvait entraîner. Une correspondance intime s'engagea, dès le départ, entre Natoire et Antoine Duchesne. L'artiste s'y peint tout entier, et cette fois au naturel. On y voit au grand jour son humeur enjouée, son caractère sans détour et sans fiel, son bon cœur envers ses parents, son esprit. Lui-même il se moque agréablement de son ardeur à désirer ce fameux *cordon cordonnant*, etc. Il exprime sa reconnaissance pour ceux de ses confrères qui ont bien voulu s'en occuper. Il montre une âme délicate, lorsqu'en remerciant Charles Coypel en particulier, il lui adresse des condoléances touchant la mort du duc d'Orléans, en qui ce même Coypel venait de perdre un véritable ami. Le 19 janvier 1752, il rend compte à Duchesne de la maladie mortelle qui a saisi tout à coup M. de Troy, son prédécesseur, et

il ajoute : « Voilà l'état de la vie qui donne matière à de lugubres réflexions. Ainsi la plupart des choses brillantes ont toujours à côté la masse d'ombres... phrase de peinture. » Au mois de juillet de la même année, en apprenant la mort de Charles Coypel, premier peintre du roi, il écrit, après en avoir témoigné sa peine : « Quoique je regrette ma patrie, je dois être content de mon sort. On ne peut pas avoir tout dans ce monde. Cette belle place vacante ne convient pas à tous; si j'étais sur les lieux et que l'on me fît l'honneur de me mettre sur les rangs, je ne me soucierais pas de succéder à un tel homme... Je m'imagine entendre les discours de Boucher et ceux de Vanloo; les voilà tous deux dans une belle expectative. »

Les lettres de Natoire nous font voir aussi qu'il s'occupait à Rome de son art. Il parle en effet d'un plafond qu'il a peint à fresque dans l'église Saint-Louis-des-Français, où on le voit encore, et d'une suite de tableaux relatifs à l'histoire de Marc-Antoine, tableaux qu'il envoyait à Paris, en leur souhaitant d'être aussi bien accueillis que le général romain l'avait été de Cléopâtre. Mais le cordon de Saint-Michel occupait toujours sa pensée. Il le reçut enfin, en 1756, après bien des années d'attente. Dans le cours de ses démarches, il avait dû fournir, entre autres pièces, un certificat de catholicité. Ce ne lui fut pas difficile sans doute, car il était catholique à outrance, et depuis qu'il habitait Rome il était devenu dévot, s'était lié étroitement avec les jésuites, et recevait chez lui, dit Bachaumont, tous les boute-feux de la société. Conseillé par eux, il s'avisa de chasser de l'Académie un jeune architecte, nommé Mouton, sur ce qu'il n'avait pas communié le jour de Pâques. C'était en 1767; et à cette époque un tel acte pouvait passer déjà pour un anachronisme. Mouton intenta un procès à son ancien directeur, devant le Châtelet, et après trois ans d'instances, il le fit condamner à une indemnité de 20,000 livres que sans doute les jésuites payèrent. Cruellement atteint par cet arrêt et surtout par le ridicule qui s'ensuivit, Natoire conserva néanmoins le titre de directeur de l'Académie de Rome jusqu'en 1775, qu'il eut pour successeur Noël Hallé par intérim et ensuite Vien. Depuis lors, il se laissa oublier et se retira à Castel Gandolfo, où il mourut le 29 août 1777, âgé de soixante-dix-sept ans. Comme nous le disions en commençant, toutes les décadences d'écoles se ressemblent; mais à tout prendre, la décadence de l'école française est encore plus agréable que les autres, parce qu'elle est menée du moins par des gens d'esprit.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Charles Natoire a gravé à l'eau-forte les neuf estampes suivantes, qui se trouvent décrites dans le troisième volume du *Peintre-Graveur français* de M. Robert Dumesnil :

1. *L'Adoration des Rois.* La Vierge, assise à gauche, en avant de saint Joseph debout, tient sur ses genoux l'enfant Jésus bénissant les trois mages. *C. Natoire, inv. et fec.*

2. *Sainte Famille.* La Vierge, assise, sourit à saint Joseph qui est debout à gauche. *C. Natoire, f.*

3 *Jésus en croix.* Composition cintrée du haut. Il y a des épreuves à l'eau forte pure.

4-7. *Les Quatre Saisons.* Groupes d'enfants. On en a des épreuves à l'eau forte pure et avant la lettre ou sans autres lettres que le nom du peintre.

8, 9. *Deux Académies.* On en connaît trois états : 1. avant la lettre; 2. *C. Natoire, del. et sculp., aqua forte;* 3. un numéro arabe qui était dans la marge du haut est effacé.

Musée du Louvre. — *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée.* C'est le morceau de réception de l'artiste. Il n'est pas exposé dans la galerie. — *Les trois Grâces.* Des nuages supportent les trois divinités. L'une d'elles, au milieu, est couchée et s'appuie sur une de ses sœurs assise à ses côtés. — *Junon.* A droite Junon tenant son sceptre, assise sur des nuages où se jouent de petits Zéphirs, semble écouter Iris cacaractérisée par l'arc-en-ciel.

Pas de Natoire dans les divers musées de l'Europe.

Vente Jullienne, 1767. — *L'Alliance de la Peinture et du Dessin*, et *l'Alliance de la Poésie et de la Musique*, sujets allégoriques peints sur bois, 456 fr.

Vente La Live de Jully, 1769. — *Le Triomphe de Bacchus et celui d'Amphitrite*, 855 fr. *L'Amour et Psyché*, 399 fr.

Vente Randon de Boisset. *L'Adoration des Rois*, 1,800 liv.

Vente prince de Conti. *Tobie* tenant un poisson est conduit par un ange, 725 fr. Une *Sainte Famille*, 280 fr.

Vente de Ménars, 1781. — Une *Vue de Rome*, où l'on voit le temple de Bacchus, et sur le devant quatre vestales, 120 fr. *L'Éducation de l'Amour*, 130 fr. — *Jupiter*, en cygne, vient caresser Léda et laisse son aigle s'amuser avec un Amour, 180 fr.

Vente Bourlard. — *Le Triomphe de Bacchus et celui d'Amphitrite*, nº 16 du catalogue, 3,001 liv.

imp. Penard et Cie. rue Damiette, 2.



École Française. *Histoire.*

PIERRE-CHARLES TRÉMOLIÈRE

NÉ EN 1703. — MORT EN 1739.



A Paquier. del. CARBONNEAU.

« Jean-Baptiste Vanloo ne disait à ses élèves aucun mot qui n'eût son utilité, par la raison que, sans prévention pour sa manière, il ne leur parlait qu'en conséquence du génie et du talent qu'il reconnaissait en eux, sans jamais les contraindre ni les soumettre à sa pratique. J'en ai été plusieurs fois témoin (c'est le comte de Caylus qui parle); je me rappelle avec plaisir les moments où, me trouvant dans son atelier, je le voyais dispenser à chacun le genre de leçon qui lui convenait, et donner à chaque plante qui lui était confiée le degré et la sorte de culture dont il était besoin. »

C'est dans l'atelier de ce bon professeur, c'est avec Louis-Michel Vanloo, qui fut le peintre du roi d'Espagne, avec Charles-Amédée-Philippe Vanloo, qui fut le peintre du roi de France, avec Dandré Bardon, qui fut un écrivain distingué, que Trémolière étudia les éléments de son art. Élevé dans un tel milieu, comment n'aurait-il pas eu quelque chose des qualités et

des travers auxquels est attaché le nom de Vanloo? Caylus lui-même, qui vivait dans l'antiquité et qui la connaissait par les bas-reliefs et les statues, par les peintures étrusques, par les médailles, Caylus était si bien de son temps, lui aussi, qu'à ses yeux Vanloo conservait et pratiquait *les grandes parties de l'histoire!*

Trémolière, né en 1703, à Cholet, en Anjou, et mort à Paris en 1739, vécut trop peu de temps pour développer jusqu'au bout ses talents naturels, mais il vécut assez pour faire voir qu'il aurait pu disputer le premier rang à ceux qui l'occupèrent après lui. Fils d'un gentilhomme, Trémolière était encore enfant lorsqu'il perdit son père, et sa mère s'étant remariée, il se trouva pour ainsi dire sans famille. On lui donna pourtant de l'éducation, et, sous le prétexte honnête de lui faire suivre sa vocation d'artiste, son beau-père le fit partir pour Paris, où il l'adressa à un de ses parents qui « appartenait, » comme on disait alors, à la duchesse d'Orléans. Ce parent accueillit le jeune homme avec bonté, s'occupa de lui avec sollicitude et le confia aux soins de Jean-Baptiste Vanloo. Trémolière se fit remarquer de son maître par sa distinction et la finesse de son esprit, et de ses camarades par une droiture qui lui valut de fidèles amitiés. A l'âge de vingt-trois ans, il concourut pour le prix de Rome, et, quoiqu'il n'eût remporté que le second prix, il eut le titre de pensionnaire.

L'Académie de France n'avait pas alors, il s'en fallait de beaucoup, la même physionomie qu'aujourd'hui. Les Français de la régence étaient aussi fous à Rome qu'à Paris, et plus encore. L'étude y était une manière d'amusement; les muses y dansaient, et, plus tard, le président de Brosses y soupait volontiers (c'est lui qui le dit). Au temps du carnaval, les pensionnaires promenaient dans Rome de superbes mascarades étincelantes de couleur et de bons mots, et les élèves jouaient les comédies de Molière devant un public choisi, dans lequel figurait le cardinal de Polignac. Trémolière, qui était un beau garçon de haute taille, d'une figure avenante et distinguée, se faisait applaudir dans ces comédies, où il montrait une bonne éducation et de l'esprit. Ces succès de société l'ayant mis en vue, firent penser à lui à l'occasion d'un tableau de François Vannius, de Sienne, *la Chute de Simon le Magicien*, qui avait été peint à l'huile dans Saint-Pierre de Rome à la fin du seizième siècle, et qui dépérissait. Le pape ayant commandé qu'on traduisît le tableau en mosaïque, Trémolière fut chargé d'en faire la copie qui devait servir de modèle aux mosaïstes. Le jeune Français s'acquitta de sa besogne à la satisfaction des Romains, et l'on remarqua qu'il avait « changé en plusieurs endroits l'ordonnance de Vannius, et qu'il l'avait fait avec beaucoup de jugement et de capacité. » Ce trait donne une assez juste idée du sans-façon avec lequel nos artistes du dix-huitième siècle en usaient avec les ouvrages des maîtres aussi bien qu'avec les leurs. C'est avec la même légèreté qu'ils regardaient les choses antiques et les plus sublimes exemplaires de l'art.

Trémolière revint à Paris aussi *Vanloo* que devant, mais avec des portefeuilles remplis de dessins d'après les maîtres qu'il avait interprétés à sa manière. En passant par Lyon, il y fut bien accueilli par les communautés religieuses et par les amateurs de peinture. Il peignit pour les Carmes déchaussés *l'Adoration des Bergers*, *l'Adoration des rois* et la *Présentation au temple;* pour les Pénitents blancs, *l'Assomption de la Vierge*, et il s'entendit avec les Chartreux pour leur envoyer de Paris, quand il y serait installé, une *Ascension*. Ces ouvrages furent composés dans un style agréablement maniéré, où se mêlaient aux convenances de l'esprit français des réminiscences de la peinture italienne, telle qu'on la pratiquait à Rome depuis Carle Maratte, à Bologne depuis le Guide, à Naples depuis Luca Giordano. Le dessin de Trémolière est large, coulant et un peu lâché; sa couleur, claire et gaie, peu soutenue dans les ombres, est posée par teintes plates sur un léger dessous de bitume. Dans cette partie de l'art, il rappelle assez Subleyras, mais il lui est inférieur sous le rapport de l'expression, car ses tableaux sont en général purement décoratifs, et le côté le plus original de sa peinture, c'est une prédilection marquée pour le blanc, qu'il entend un peu à la façon de Véronèse. Ses draperies forment de grands plis et ne sont modelées que dans leurs principaux plans, comme celles de Restout.

L'Ascension, destinée aux Chartreux de Lyon, fut exposée à Paris en 1737. Trémolière, qui avait été agréé de l'Académie, l'année précédente, y fut reçu le 25 mars 1737. Son tableau de réception représentait Ulysse abordant, après son naufrage, dans l'île de Calypso. Une fois académicien, les travaux ne lui manquèrent point. Il eut à peindre notamment des trumeaux et des dessus de porte dans les appartements de M. Lallemant

de Bai, et il concourut, avec les plus habiles maîtres du temps, à la décoration du fameux hôtel Soubise, aujourd'hui occupé par les archives de la nation. Il faut reconnaître à ce propos que, si sa manière n'avait pas l'énergie, le relief et le jeu qu'exigent les grandes machines, elle convenait du moins à la peinture décorative, où elle rappelait les douces pâleurs de la fresque et se mariait avec les tons délicats de la boiserie, sans y faire ni des taches d'ombre forte, ni des trouées de clairs vifs. Sur les panneaux qui lui échurent, Trémolière peignit *l'Éducation de l'Amour*, *Hercule et Omphale*, *Minerve apprenant à une jeune fille l'art de la*



LE BAPTÊME (d'après l'eau-forte du Maître).

tapisserie, la *Sincérité*, accompagnée de trois Génies, dont l'un montre les *Caractères* de Théophraste, un *Paysage* et deux morceaux de caprice.

Dans l'année qui suivit sa réception à l'Académie, Trémolière fut chargé de fournir aux ouvriers des Gobelins une suite de tableaux pour les tapisseries du roi. On lui donna pour sujet le thème tant rebattu des Quatre Ages du Monde ; la mort l'interrompit dans ce travail. Il venait de commencer *l'Age d'Or:* ce fut l'académicien Zobel qui termina la toile inachevée. Trémolière succombait, à l'âge de trente-six ans, à une maladie pulmonaire causée par les suites de la petite vérole. Il s'était marié, quelques jours avant son départ de Rome, avec une Italienne qu'il aimait passionnément et qui le rendit heureux. Elle était fille du fameux Tibaldi, et sœur de la Tibaldi qui avait épousé Subleyras et qui se fit un nom dans la miniature.

On ne connait guère à Paris d'autres peintures de Trémolière que les panneaux, conservés, de l'hôtel Soubise. Toutefois, par ses eaux-fortes, on pourra juger de son talent et de son goût mieux encore que par ses compositions peintes, qui sont d'ailleurs fort rares partout, si ce n'est à Lyon. En parcourant le livre des

Figures de différents caractères de paysages et d'études, gravées d'après Antoine Watteau, nous y avons trouvé cinq ou six pièces qui sont faites de main de peintre et très-habilement mordues. Chose singulière! tandis que ses peintures, les dernières du moins, sont légères et peu consistantes, ses eaux-fortes ont plus de couleur, de nerf et de jeu que les autres estampes de la même suite, qui sont de Boucher, de Caylus, de Benoît Audran, de Silvestre, de Lépicié. Les grandes pièces que Trémolière a gravées d'après ses propres dessins, telles que le *Baptême,* la *Confirmation,* témoignent d'un certain esprit pittoresque et ressemblent, pour l'arrangement, à des compositions italiennes de la même époque, et un peu aux Ricci. La pointe a couru sur le cuivre avec grâce et liberté, rappelant, non pour le dessin, qui est rond, mais pour le piquant de la morsure, les grands et rapides croquis de Pietro Testa ; mais les travaux de Trémolière sont trop lâchés, trop ouverts. Ce qui est une charmante négligence dans une petite estampe, peut devenir choquant dans une grande. D'irrégulières hachures, qui tremblent et gauchissent dans leur marche et se raccordent mal, deviennent, lorsque la proportion grandit, comme des paquets de ficelle, éclaircis par des losanges étirées et molles, et si le graveur veut serrer un peu plus le travail en intercalant de nouvelles tailles, il tombe dans la pesanteur, ou bien il donne à son estampe l'aspect du foin. Que si nous jetons un coup d'œil sur les planches gravées d'après Trémolière, par Fessard et autres, telles que *Vénus et l'Amour, Amphitrite,* nous y verrons, comme chez les Coypel, des figures qui reproduisent des modèles purement français, mais qui se groupent avec grâce et s'arrangent comme d'elles-mêmes, c'est-à-dire sans aucune recherche apparente dans l'arrangement. Une fois ces qualités reconnues, il est à regretter que Trémolière ait faibli dans l'exécution de ses tableaux, et qu'il ait peint souvent en graveur, alors qu'il gravait toujours en peintre.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Il n'y a aucun tableau de ce maître au musée du Louvre, mais il existe encore un dessus de porte de sa main, à l'hôtel Soubise à Paris (aujourd'hui les Archives). A Lyon, chez les Chartreux, on voit une *Ascension* et une *Assomption*; ces tableaux sont signés *Trémolière*, 1737. M. Thierriat, directeur du Musée de Lyon, possède deux esquisses : la *Vocation de saint Pierre* et *Jésus avec la Samaritaine.*

SALON DE PEINTURE DE L'ANNÉE 1737. — « Comme l'exposition se fait dans un grand salon carré, M. Stiemar, chargé du soin de cette décoration, a été obligé, pour garder l'ordre et la symétrie, de placer de côté et d'autre les ouvrages d'un même auteur. L'on a eu intention dans cette description de désigner la hauteur et la largeur de tous les tableaux de grandeur extraordinaire. » — Sur la seconde porte, les *Caractères de Théophraste*, cintré haut et bas, par M. Trémolière, adjoint professeur. — Sur la corniche à droite de l'escalier, l'*Assomption de la Vierge*, destinée pour le château de Lyon, en hauteur de 18 pieds sur 8; par M. Trémolière, adjoint professeur. — *Diane désarmant l'Amour.*

SALON DE 1738. — Une esquisse représentant *Diane au bain*, par M. Trémolière, adjoint professeur.

Une esquisse représentant le *Triomphe de Galathée.*

Un tableau représentant la *Comédie.*

Autre représentant l'*Hymen d'Hercule et d'Hébé*, enchaînés par l'Amour avec des guirlandes de fleurs.

Un tableau représentant *Vénus qui embrasse l'Amour.*

Un tableau, dessus de porte chantourné tout autour, représentant la *Musique.*

Un tableau représentant la *Poésie.*

Étienne Fessard a gravé, d'après Trémolière, *Alphée et Aréthine, Vénus et l'Amour, Amphitrite et l'Amour,* ainsi que le titre et le fleuron de la comédie du *Fat puni.*

Ravenet a gravé sur ses dessins plusieurs vignettes pour une édition des *Œuvres de Boileau.*

Diane et ses compagnes au bain, esquisse peinte par P.-C. Trémolière, gravé par J. Mailly, réduite à la moitié du tableau appartenant à M. Gardel l'aîné.

Sancho reçoit dans une étable l'ordre de chevalerie.—J.-F. Ravenet sculpsit.

Pour la suite des Coypel : *Sancho est berné dans la cour de l'hôtellerie. — Michel Aubert sc.*

Deux académies d'homme, gravées par Trémolière lui-même, à l'eau-forte, ainsi que le *Baptême* et la *Confirmation.*

A son œuvre il faut encore ajouter les six pièces gravées par lui d'après Watteau, et quelques autres.

IMP. POITEVIN ET Cie, RUE DAMIETTE, 2.



École Française *Pastorales*

FRANÇOIS BOUCHER

NÉ EN 1704. — MORT EN 1770



N'est pas Boucher qui veut, disait David, et si le triomphateur accordait lui-même cet éloge au vaincu, qui donc oserait maintenant y contredire? Non, n'est pas Boucher qui veut, et comme celui-là est bien de sa nation et de son temps! Français comme Louis XV; dix-huitième siècle autant que Dorat et Crébillon le fils, libertin à la façon des marquis, spirituel comme un homme de lettres, maniéré comme une coquette de boudoir. C'est là, dans un boudoir tendu de soie rose, qu'il a vécu et qu'il est mort. Il trouvait la nature trop verte et mal éclairée. Et son ami Lancret, le peintre des salons à la mode, lui répondait : « Je suis de votre sentiment, la nature manque d'harmonie et de séduction. »

En ce temps-là, d'ailleurs, tout le monde était *de leur sentiment.* La cour et les seigneurs se faisaient fabriquer une fausse nature, à la face du soleil, une nature peinte, cartonnée, vernie, parfumée, artificielle, avec du rouge pour les chairs et de la poudre pour les cheveux. Les poëtes et les romanciers décrivaient les paysages de l'Opéra; Montesquieu, Voltaire et tous les autres étaient tombés dans les erreurs de la contrefaçon. Au XVIIIe siècle, il n'y a que deux hommes qui sentent véritablement la nature : Jean-Jacques et Diderot. Mais aussi, le

siècle est avancé déjà et la Révolution n'est pas loin. Lisez avec quelle verve Diderot s'emporte contre cet art factice et dégénéré! « La dépravation du goût, de la couleur, des caractères, de l'expression, du dessin, dit-il, ont suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur sa toile? Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage? La grâce de ses bergères est celle de la Favart, dans *Annette et Lubin*; celle de ses déesses est empruntée de la Deschamps. Je vous défie de trouver dans toute une campagne un seul brin d'herbe de ses paysages... J'ose dire qu'il n'a pas vu un seul instant la nature, du moins celle qui est faite pour intéresser mon âme, la vôtre, celle d'un enfant bien né, celle d'une femme qui sent. Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable; c'est le plus grand ennemi du silence que je connaisse. Il en est venu à faire les plus jolies marionnettes du monde, et je vous prédis qu'il finira par des enluminures... »

Au moment où Diderot rédigeait ce pamphlet contre Boucher, l'artiste venait d'être nommé premier peintre du roi, et cette faveur irrita sans doute l'ami de Greuze, car il revint plus tard sur une boutade aussi passionnée, quand, au lieu de juger le peintre du roi, il ne jugea que François Boucher. Après tout, ce n'est pas la faute de Boucher s'il est né avec la Régence et avec Louis XV. On ne naît pas en 1704 pour se faire capucin, et Diderot lui-même se trahit dans un dernier trait contre l'*Angélique* du Salon de 1765: «... Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des *nudités*... Je suis bien aise d'en voir, mais je n'aime pas qu'on me les montre. »

Quand Boucher vint au monde, Watteau et Jean-Baptiste Wanloo avaient juste vingt ans. Watteau était déjà le ravissant peintre que nous avons dit, un des peintres originaux de notre école, depuis Claude et Poussin. Hélas! Watteau mourut si jeune (à trente-sept ans, comme Raphaël et Lesueur), que Boucher n'eut pas le temps d'aller étudier dans l'atelier du charmant peintre des *Fêtes galantes*. Wanloo l'aîné était une sorte d'Italien de race bâtarde qui avait étudié avec les élèves du Cortone, avec Ciro Ferri, Gabbioni, Benedetto Luti, *maniéristes*, qu'un peu plus tard Winckelmann eut bien raison d'appeler les corrupteurs de l'art. Celui-là, je parle de Wanloo, était bien fait pour servir de guide à Boucher. Mais il y avait alors un autre maître, un véritable artiste qui exerçait une influence décisive sur le commencement du siècle, et qui devait mourir comme Caton, — singulier suicide au milieu d'une société si amoureuse de la vie! — François Lemoine était déjà dans toute sa gloire, lorsque François Boucher fut en âge d'apprendre son art.

Boucher entra donc chez Lemoine, où la tradition de Rubens n'était pas tout à fait perdue, et pour ne pas l'oublier, il est remarquable que Lemoine et Boucher se servirent comme Rubens de vermillon dans la plupart des contours, et firent les demi-teintes de chairs avec du rose. Cependant ce ne furent ni Lemoine ni Rubens qui formèrent Boucher. A vrai dire, ses professeurs étaient les filles de l'Opéra: il n'eut d'autres maîtres que ses maîtresses. Un jour, la fantaisie lui vint d'aller en Italie, c'était en 1725; mais il faillit y mourir d'ennui.

De retour à Paris, Boucher ne quitta pas les coulisses de l'Opéra, sans cesse occupé à peindre les décors ou les *espaliers*,—on nommait ainsi alors les figurantes du ballet.—Quoiqu'il n'y paraisse guère, la plupart de ses femmes nues, bergères ou nymphes, mortelles ou déesses, sont peintes d'après nature. Oui, c'est d'après nature qu'il peignit ces carnations flasques, ces corps de femmes qui présentent partout des bourrelets et des fossettes. Les modèles, Dieu merci, ne lui manquaient pas. Qui peut dire toutes les femmes que le peintre du roi vit poser dans son atelier, je me trompe, dans son boudoir tendu de soie rose! Combien de marquises, alors, parmi les courtisanes, et combien de courtisanes parmi les marquises!

Une fois cependant Boucher se laissa prendre à un amour simple et candide, mais qui dura peu. Un second amour le conduisit au mariage avec une des plus belles filles de Paris [1]. Comme le mariage n'était

[1] Dans la première édition de cette biographie, nous avons dit, sur la foi d'un écrivain qui n'y regarde pas toujours d'assez près, que Boucher avait épousé Marie Perdrigeon; mais nous avons reconnu depuis que cet écrivain nous avait induit en erreur : Marie Perdrigeon, dont Raoux nous a laissé le portrait, était la femme d'un grave magistrat qui serait bien étonné sans doute de se voir confondu avec le frivole peintre.

pas *dans les habitudes* de Boucher — c'était son expression — il ne changea guère son train de dissipation et de luxe. Sa femme mourut à vingt-quatre ans, lui laissant deux filles adorables, qui, toutes jeunes, furent mariées, l'une à Deshays, l'autre à Baudoin, artistes aussi peu scrupuleux sur la morale que leur incorrigible beau-père. Deshays avait quelques-unes des qualités du peintre, Baudoin s'exerçait aux miniatures érotiques à l'usage des petites maisons et des libertins.



LES GRACES AU BAIN.

Quand Mme de Pompadour *monta sur le trône*, elle se fit la protectrice de Boucher; elle devint son amie. On sait que cette belle reine affectait une passion éclairée pour tous les arts du dessin. Tout le temps qui n'était pas nécessaire à la diplomatie et au gouvernement de ses amours, elle le passait à exécuter, de sa fine petite main, des eaux-fortes assez spirituelles. Elle se plut souvent à se faire peindre entourée de pinceaux, de toiles et de cartons. Boucher l'a représentée ainsi cinq ou six fois, de grandeur naturelle, tantôt avec une magnifique robe à grands ramages, tantôt simplement vêtue, un bouquet sur le sein, et feuilletant un portefeuille d'estampes [1]. Parmi ces portraits de Mme de Pompadour, il en est qui sont

[1] François Boucher a eu ce bonheur que ses tableaux, ses pastels, ses dessins, ses moindres croquis, ont été gravés par les plus habiles artistes de son temps. Sa renommée lui attira des graveurs de tous les coins de l'Europe, et à leur tour les graveurs français et étrangers répandirent partout son nom. Daullé, Aveline, Laurent Cars, de Larmessin, Desplaces, Mme Lempereur,

admirables. Celui que possède un amateur éclairé de Paris, et que nous avons fait graver ici, est une œuvre capitale, par ses dimensions, par la richesse et l'élégance des ajustements, par le choix et le bon goût des accessoires, j'ajouterai même par les défauts du maître, qui, si l'on peut ainsi parler, y brillent de tout leur éclat.

Auguste de Saint-Aubin, et tant d'autres, reproduisirent à l'envi ses compositions surchargées et maniérées, ses bergers de Florian, ses paysages d'Opéra. Desmarteau semblait n'avoir inventé sa gravure à la manière du crayon que pour appliquer sa découverte aux esquisses de Boucher, et conserver dans leur fraîcheur, par une imitation qui allait jusqu'à tromper l'œil, cet agréable jet de lignes improvisées, ce tour séduisant, cette façon d'écrire sa pensée qui passe à côté de la vérité et touche parfois à la grâce. Mais, de tous les graveurs de Boucher, le plus intéressant au point de vue historique, est sans doute Jeanne-Antoinette Poisson, marquise de Pompadour.

MADAME DE POMPADOUR

Ce joli graveur, ou, si l'on veut, cette jolie *graveuse*, pour parler comme le *Manuel des Curieux* de Hubert et Rost, était née en 1722, d'un commis à l'administration des vivres de l'armée sous l'un des quatre frères Pâris. Le père Poisson, condamné à être pendu pour quelques malversations, s'était réfugié à l'étranger. Quant à sa femme, grosse bourgeoise de Paris, célèbre par sa galanterie et fort experte en cet art, on ne savait au juste de qui elle avait eu sa fille, M. Pâris et M. Lenormand de Tournehem se disputant l'honneur de la paternité. M. de Tournehem en prit les charges; il fit élever avec le plus grand soin la petite Poisson, et comme elle montrait du goût pour les arts, on lui apprit la musique, le dessin, la gravure en pierres fines et la gravure en taille-douce. Pendant ce temps, la mère Poisson, façonnant sa fille aux idées galantes, disait tout haut qu'elle en ferait un *morceau de roi*. Jeanne-Antoinette souriait de ce présage, mais se préparait sérieusement à remplir sa vocation. A dix-huit ans, elle était déjà citée comme une des plus charmantes personnes de Paris, réunissant en elle deux qualités qui s'excluent ordinairement. Car elle était à la fois jolie et belle, jolie dans les conversations intimes, belle dans les jours de parade. M. de Tournehem annonçait ouvertement qu'il laisserait ses biens à l'époux de Jeanne Poisson, de telle sorte que tous les beaux-fils de la finance faisaient la roue autour d'elle, jaloux de précéder le monarque auquel on destinait ce *morceau de roi*. Ce fut M. Lenormant d'Étioles, neveu du père putatif de Jeanne-Antoinette, qui l'emporta sur tout les prétendants. Il était amoureux fou de sa fiancée; il l'aima quand elle devint sa femme, il l'aima plus encore quand elle cessa de l'être. En vain mit-il à ses pieds parures et diamants et toute sa fortune de fermier général, Mme d'Étioles avait peu de goût pour lui; cependant elle voulait bien calmer ses inquiétudes de mari, en l'assurant, par manière de badinage, qu'à l'exception de Louis XV, elle ne connaissait personne qui pût la rendre infidèle, et le bon d'Étioles riait tout le premier de cette plaisanterie. Le bruit en vint jusqu'au roi, par l'entremise d'un de ses valets de chambre, nommé Binet, parent de la future marquise. Un jour Louis XV, chassant dans la forêt de Sennar, entra au château d'Étioles, comme pour chercher un abri contre l'orage, et offrit à M. Lenormant les bois d'un cerf qu'il venait de tuer de sa main royale. M. d'Étioles, flatté, mit ces bois dans son salon comme un ornement précieux; on raconte aussi que le duc de Montespan avait placé des cornes de cerf à sa voiture. Mais le premier fit très-gaiement ce que l'autre n'avait fait qu'avec une sorte de philosophique mélancolie. Le Destin, on le voit, s'expliquait assez clairement. La chasse était le grand plaisir de Louis XV; Mme d'Étioles avoua qu'elle avait un goût naturel pour ce divertissement, et son mari n'eut garde de le trouver mauvais. Aussi quand le roi venait courre le cerf dans la forêt de Sennar, aux environs du château, Mme d'Étioles, toujours mise avec une grâce incomparable, parfois vêtue de rose dans un phaéton d'azur, traversait les bois comme une divinité chasseresse et poursuivait le roi de son éclatante beauté.

Tout le monde sait que Louis XV avait pris successivement pour maîtresses les quatre filles de la marquise de Nesle, sans compter mille caprices d'un jour ou d'une heure qui remplirent Versailles de ces enfants de l'amour, qu'on appelait des *demi-louis*. Ces continuels changements finirent par lasser le voluptueux monarque, et ne trouvant qu'un profond ennui dans son inconstance, il résolut de se fixer. C'est alors que Binet lui rappela sa parente, celle qu'il avait si souvent rencontrée dans la forêt de Sennar, la lui peignit comme folle de sa personne, lui ménagea des entrevues secrètes, et fit si bien que Mme d'Étioles devint... roi de France. Sa destinée s'accomplissait enfin; la mère Poisson en mourut de joie; M. d'Étioles faillit en mourir de douleur.

On ne s'attend pas ici à une histoire même abrégée de Mme de Pompadour; mais puisqu'elle touche à nos domaines par son talent de graveur et par son amour pour les arts, nous ne pouvons nous arrêter ici. Nous l'avons dit, Louis XV « s'ennuyait. Importuné de l'éclat des fêtes et de sa propre grandeur, la solitude avait pour ses sens altérés ce honteux attrait qui fit d'une île cachée à tous les regards le séjour aimé de Tibère. Il ne songeait qu'à s'absenter de son règne [1]. » Mme de Pompadour forma donc cette colossale entreprise : *amuser le roi*. Les spectacles des appartements, les petits soupers, l'amour de bâtir, le goût des beaux-arts, tout fut tenté pour distraire ce monarque à bout de plaisirs, sans compter cette fameuse maison de l'Ermitage, qui, sous les dehors d'une ferme, cachait des peintures lascives, de charmants réduits

1 Louis Blanc, *Histoire de la Révolution française*, tom. I.

Nonchalamment assise sur les coussins de son boudoir, Mme de Pompadour tient à la main un livre qu'elle ne lit plus. Sa robe en damas de soie bleue est parsemée de roses, festonnée de rubans et de falbalas. A ses pieds



BOUCHER. P. CARBONNEAU. SC.

MADAME DE POMPADOUR.

est un de ces soyeux épagneuls qu'on appelle *King's Charles*. Derrière elle est une glace où l'on voit tout son appartement, sa pendule à cupidons, sa bibliothèque, et qui réfléchit les cheveux relevés de sa nuque

entourés de mystères, de voluptueux ombrages, et les victimes à peine pubères qu'on avait arrachées à la vigilance ou à la détresse des familles. Condamnée par sa santé à se donner elle-même des rivales d'un instant, Mme de Pompadour s'étudiait à occuper les loisirs du roi, et cherchait à l'intéresser aux arts qu'elle-même savait pratiquer. Un graveur en pierres fines,

charmante. Près d'elle est une petite table en bois de rose où elle vient d'écrire. Ce portrait est vraiment remarquable et me rappelle la magnificence de Rigaud. Le modèle y a tout ensemble la dignité d'une souveraine, la grâce et l'abandon d'une courtisane. Peut-être les falbalas et les rubans ont-ils dans cette

nommé Le Guay, avait établi son touret dans les appartements de la marquise, et, sans doute avec l'aide de cet artiste, elle se plut à graver les principaux événements du règne de Louis XV : *Fontenoy*, *Lawfeldt*, *la Paix de 1748*. Feignant une grande tendresse pour le Dauphin, qu'elle détestait et qui le lui rendait bien, elle grava elle-même deux pierres fines représentant les *Vœux de la France pour la santé de Monseigneur le Dauphin*, et les *Actions de grâces pour le rétablissement de la santé de Monseigneur le Dauphin*. On voit dans l'une et dans l'autre de ces pierres fines une colonne surmontée de la statue d'Hygie, déesse de la santé. Ici, la France à genoux dans une attitude gracieuse, implore la déesse. Là, elle se tient debout et éteint le feu du sacrifice, tandis qu'un Amour entoure la colonne d'une guirlande de fleurs. Après avoir gravé ces pierres, Mme de Pompadour les reproduisit sur cuivre au burin; mais quand les estampes furent montrées au Dauphin rétabli, ce prince dévot ne put s'empêcher de dire que Mme de Pompadour implorant Esculape ressemblait au Grand-Turc s'il venait à implorer Jésus-Christ.

On a dit que Mme de Pompadour n'était pas l'auteur des jolies gravures qu'elle a signées de son nom, car au bas de toutes ses planches on lit ces mots : *Pompadour sculpsit*. Mais l'écrivain qui nous a donné sur cette illustre favorite le plus de détails, l'auteur des *Mémoires historiques sur la cour de France*, dit en propres termes : « Ayant vu cette dame travailler, je puis assurer que ces gravures sont en réalité l'ouvrage de ses mains. » Quant aux pierres fines, il nous paraît certain que plusieurs ont été faites par elle, précisément parce que dans le nombre quelques-unes portent le nom de Le Guay. Celles que cet artiste a signées étant les meilleures, il y a tout lien de croire que les pierres non signées sont l'œuvre de la marquise. On ne comprendrait pas autrement pourquoi Jacques Guay aurait signé les unes et non les autres. Cependant, pour ce qui est de la gravure en pierres fines, Mme de Pompadour y était certainement moins habile que dans la gravure en taille-douce, et il semblerait qu'elle y eût moins de prétentions, car on lit dans son testament : « Je supplie aussi Sa Majesté d'accepter le don que je lui fais de toutes mes pierres gravées par Guay, soit bracelets, bagues, cachets... pour augmenter son cabinet de pierres fines gravées. » Est-ce par un sentiment de modestie qu'elle ne s'est pas attribué la gravure des pierres qui ne portent point la signature de Guay?

Les portraits du Dauphin et de la Dauphine qui étaient flattés, et qu'on admira beaucoup, celui de Louis XV, moins heureusement réussi, exercèrent encore le talent de Mme de Pompadour. Elle fit aussi, plus secrètement sans doute, sur pierre et sur cuivre, le portrait de l'abbé de Bernis, son ancien amant, qu'elle appelait son *pigeon pattu*, et qui, à force d'amour, de roucoulement, d'esprit, de grâce et de petits vers, devint cardinal, ambassadeur, ministre.

La puissance de Mme de Pompadour fut vraiment sans bornes. Pour l'avoir appelée *Cotillon II*, le roi de Prusse fut regardé et traité par elle comme un ennemi de la France. En revanche, pour l'avoir appelée *ma cousine*, Marie-Thérèse obtint que la France ferait la guerre de Sept Ans au profit de l'Autriche contre la Prusse, après avoir fait la guerre de 1741 au profit de la Prusse contre l'Autriche. L'alliance de la France avec sa vieille ennemie, conclue en 1756, était si bien l'ouvrage de Mme de Pompadour, qu'elle en fit le sujet d'une de ses gravures. Les deux nations, sous la figure de deux femmes drapées à l'antique, se donnent gracieusement la main. La composition est simple, élégante, très-bien entendue.

On trouve, dans les *Mémoires historiques de la cour de France*, la gravure et l'explication des douze principaux sujets gravés sur pierres fines, soit par Guay, soit par Mme de Pompadour. En voici les titres : *Triomphe de Fontenoy*. — *Victoire de Lawfeldt*. — *Préliminaire de la paix*, 1748. — *Naissance de Monseigneur le duc de Bourgogne*. — *Vœux de la France pour le rétablissement de la santé de Monseigneur le Dauphin*. — *Actions de grâces pour le rétablissement de la santé de Monseigneur le Dauphin*. — *Apollon* (Louis XV) *couronnant le génie de la Peinture et de la Sculpture*. On feignit d'être scandalisé à la cour de ce que Louis XV avait été ici représenté tout nu. — *Minerve, bienfaitrice et protectrice de la gravure*. Cette Minerve n'est autre que Mme de Pompadour elle-même, dont un petit génie tient l'écusson *à trois tours*. — *Le Cachet du roy*. C'est encore une Minerve protégeant les armes de France et tenant le sceptre. — *Alliance de l'Autriche et de la France*, 1756. — *Génie de la France*. Cette pierre porte la date du 10 octobre 1758, qui est celle de la bataille de Lutzelberg, que Mme de Pompadour prétendait gagnée par son favori, Soubise, et que les Anglais prétendaient n'avoir pas perdue. L'auteur s'y est donné la figure d'un petit génie appuyé sur le globe aux armes de France et souriant de ses succès. — *Victoire de Lutzelberg, le 10 octobre* 1758, variante du sujet précédent. On n'y voit point de figure. Le globe fleurdelisé est seulement posé sur une colonne ornée des palmes de la Victoire. Telles sont les douze principales gravures que Mme de Pompadour exécuta sous les yeux du roi, sans doute avec l'aide de Guay, et, pour quelques-unes, sur les dessins de cet habile graveur. Mais là ne se bornèrent point ses travaux d'art. Elle fit des estampes sur cuivre d'après ces pierres fines, et en distribua des épreuves à ses amis. Ces estampes, signées de la marquise, étaient conservées dans le portefeuille de la maréchale d'*** (d'Estrées). Elles furent copiées par Mme Jourdan pour être insérées dans les *Mémoires historiques de la cour de France*, dont Soulavie n'a été vraisemblablement que l'éditeur.

Le catalogue de la vente du marquis de Ménars mentionne jusqu'à soixante-trois pièces gravées par Mme de Pompadour, d'après les pierres de Guay, sans compter le frontispice, et trois pièces gravées d'après Boucher et Eisen. Ce catalogue est une

peinture une importance exagérée; mais il faut convenir que ces riens en avaient aussi beaucoup dans la nature. Ces chiffons délicats jouèrent un si grand rôle dans l'histoire, qu'il est permis sans doute de leur donner sur la toile plus de place que ne le voudraient rigoureusement les principes de l'art.

Pastorales, nymphes, amours, fantaisies de toute espèce, on ne pourra jamais compter les tableaux que peignit Boucher, tant pour les riches amateurs de peintures, que pour Mme de Pompadour et Louis XV.



LE MOULIN

Sur un thème qui ne changeait guère, il trouva des compositions d'une variété inépuisable. C'étaient presque toujours les mêmes personnages : des femmes nues; le même sujet : l'Amour ou plutôt la Volupté. Soit qu'il peignît les galanteries des dieux avec les mortelles, sur un fond de paysage aussi fabuleux que les héros de la

pièce probante, car le marquis de Ménars, plus connu sous le nom de Marigny, n'était autre que le frère de Mme de Pompadour, fait par elle directeur-ordonnateur des bâtiments et arts. Les estampes d'après Boucher et Eisen sont vraiment d'une exquise délicatesse, et il est fort peu de graveurs qui les eussent mieux exécutées; des tailles interrompues y rendent le gras de la chair, et tout est exprimé par des travaux fins, quelquefois trop serrés, mais toujours bien conduits et bien terminés.

On doit cette justice à Mme de Pompadour qu'elle ne cessa de protéger les arts, les lettres, la philosophie; c'est elle qui fonda la manufacture de porcelaine de Sèvres. Avant son arrivée à la souveraine puissance, la porcelaine n'était en France qu'une

mythologie, soit qu'il représentât le libertinage du peuple des campagnes, une seule intention guidait ses crayons et ses pinceaux : celle d'éveiller l'idée du plaisir et d'en rencontrer l'image. Mais le lieu de la scène, le moment, l'attitude, variaient à l'infini. Quelquefois le Jupiter de la veille prenait sur la toile, au moyen d'une méchante veste, d'un chapeau rustique ou d'une faucille, le nom de Colas, le nom de Clitandre. Un bouquet de fleurs, un corset, une jupe courte et rayée, suffisaient pour changer en Lisette la digne Junon d'un tableau officiel. Dans les contrées de l'Olympe, au sein des nuages, au milieu des blés, sous les arbres, sous les grottes, à l'ombre des statues et des vases de fleurs, au pied d'un escalier de jardin, ou bien encore dans l'alcôve de l'appartement le plus secret, partout, en un mot, partout c'est le même élément qui est mis en jeu. La carnation des déesses n'est pas autre que celle des villageoises; les chairs ressemblent à l'ouate. De Watteau à Boucher, il y a sous ce rapport une aggravation remarquable. Chez l'un l'on sent encore la

contrefaçon maladroite des figures, des fleurs et des grotesques de la porcelaine du Japon. Mme de Pompadour fit agréer à Louis XV le projet d'avoir une manufacture de porcelaine, comme on avait *les Gobelins* et *la Savonnerie*. On appela de toutes parts des chimistes pour améliorer et raffiner la pâte, des sculpteurs pour donner aux vases les plus belles formes, des peintres de fleurs pour orner ces vases. Le roi voulut être un des actionnaires de l'établissement, qu'il allait souvent visiter. Les produits de cette manufacture portèrent bientôt l'empreinte de ce goût aimable et charmant dont on peut dire que Mme de Pompadour fut la créatrice, et auquel elle donna son nom. Alors se fabriquèrent ces beaux services de table si recherchés aujourd'hui, ces soupières dont le couvercle était un fruit, ces théières dont l'anse était la tige d'une fleur, ces services *aux roses*, d'une délicatesse vraiment inexprimable. Bientôt la France, qui achetait chaque année pour 500,000 livres de porcelaines de Chine ou de Saxe, vendit elle-même de ses produits aux étrangers pour une somme bien supérieure.

Mme de Pompadour, dans son beau temps, était la grâce en personne : tantôt fière et superbe, elle s'élevait jusqu'à la majesté; tantôt enjouée et lutine, elle descendait jusqu'à la gentillesse. Elle avait des mots heureux et beaucoup de ressources dans l'esprit. Que de surprises et combien de déguisements ne sut-elle pas imaginer pour réveiller les sens affadis de Louis XV et ses passions blasées ! Le roi lui donnait-il un rendez-vous à l'Ermitage, elle l'y précédait, et, travestie en laitière, elle lui offrait à son arrivée du lait chaud. D'autres fois elle se montrait vêtue en sœur grise, comme pour donner plus de piquant à ses charmes par le contraste d'un si modeste costume. Comédienne accomplie, elle prenait à volonté les allures sentimentales ou le ton grivois; mais son talent le plus extraordinaire était ce qu'on appelle au théâtre *le don des larmes*. Le tour de son esprit exerça une influence décisive sur l'art et sur les modes de son temps. C'est elle qui inventa ces *négligés* qui portent son nom, sortes de vestes turques, prenant le cou, adaptées à l'élévation de la gorge, collantes sur la hanche, dessinant la taille et boutonnées au-dessus du poignet; ajustement délicieux de coquetterie, que Mlle Mars fit reparaître dans *les Suites d'un bal masqué*, et qui est depuis resté au théâtre.

En 1764, la favorite, bien délaissée déjà, fit une maladie mortelle, mais en releva pour peu de temps. Carle Vanloo, qu'elle aimait, et dont elle fut la bienfaitrice, ainsi que de Cochin, composa un tableau allégorique sur cette convalescence apparente. Il y représenta la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique, les Beaux-Arts, caractérisés chacun par leurs attributs, presque tous à genoux et les bras levés vers le Destin et les trois Parques. Le Destin est appuyé sur le monde. Une des Parques tient la quenouille, une autre file, la troisième va couper le fil de la vie chère aux arts, mais le Destin lui arrête la main. Cela est beau, très-beau, s'écrie Diderot; et, en effet, c'est un tableau plein de feu, de couleur et de sentiment. Pompadour se rétablit, et, à cette occasion, Voltaire lui adressa les jolis vers que voici :

Lachésis tournait son fuseau,
Filant avec plaisir les beaux jours d'Isabelle,
J'aperçus Atropos, qui de sa main cruelle,
Voulait couper le fil et la mettre au tombeau.
J'en avertis l'Amour, mais il veillait pour elle,
Et d'un mouvement de son aile,
Il étourdit la Parque et brisa son ciseau.

Les Arts suppliants n'obtinrent du Destin qu'un très-court délai. Mme de Pompadour mourut en avril 1764, au moment où on la croyait hors de péril. Elle mourut avec résignation; et comme le curé de sa paroisse, la voyant sur le point d'expirer, se retirait : « Un moment, monsieur le curé, dit-elle, nous nous en irons ensemble. »

« Qu'est-il resté de cette femme célèbre, a écrit Diderot, qui nous a épuisés d'hommes et d'argent, laissés sans honneur et sans énergie ?... Le traité de Versailles, qui durera ce qu'il pourra; *l'Amour*, de Bouchardon, de Choisy, qu'on admirera à jamais, quelques pierres gravées qui étonneront les antiquaires à venir, un bon petit tableau allégorique de Vanloo, qu'on regardera quelquefois, et une pincée de cendres !... » (Ch. Bl.)

ferme souplesse du cartilage, chez l'autre ce n'est plus que l'inconsistance du molusque. Mais, du moins, le peintre ne manque pas son but : à force de regarder aux serrures, de se cacher derrière les charmilles ou d'épier les galants tête-à-tête par-dessus les paravents, il arrive à surprendre des scènes que nous oserions à peine raconter, mais qu'il osait parfaitement peindre. Ici, dans les plus folles postures et sur un lit défait, la femme nue de Boucher — j'entends la femme nue de ses tableaux — s'abandonne à mille caprices, se joue, par exemple, avec sa cornette, qu'elle tient suspendue en l'air au bout de son pied ; là elle laisse répéter dans les glaces de son boudoir des secrets et des formes qu'elle nous livre ainsi deux fois pour une. Quelquefois



FOIRE DE CAMPAGNE

elle appelle et provoque les regards que redoute l'honnêteté, que doit fuir la pudeur. A ce commerce de peinture, c'est le mot, Boucher gagnait quelque cinquante mille francs par an, et il les dépensait avec une prodigalité de poëte et de grand seigneur, donnant des fêtes païennes où les abbés se déguisaient en Bacchus et les danseuses en Minerve.

Dans un de ses *Salons*, M. Thoré parle avec complaisance et avec esprit de ces artistes du XVIII[e] siècle, qui ont eu la patience, en un jour de caprice, de caresser des miniatures microscopiques. « Boucher, dit-il, le décorateur expéditif, qui improvisait en une matinée une douzaine de pastorales pour dessus de porte, s'est reposé quelquefois aussi sur de petites gouaches extrêmement fines et travaillées, dont on peut étudier à la loupe tous les précieux détails. J'ai vu de Boucher un petit cartouche de pendule peint à l'huile pour

M[me] de Pompadour avec la plus rare subtilité ; dans ce médaillon, grand comme la main, il avait mis une belle déclaration d'amour d'un berger à une bergère sur l'herbe tendre et fleurie, avec des paniers de roses, des chapeaux enrubanés, des oiseaux en cage, et pour fond un bosquet d'arbres joyeux, élancés vers le ciel comme des fusées; de l'air partout, de la volupté partout, et plus d'espace que sur la toile de la *Smala* ou de la *Bataille d'Isly.* »

Un soir, au temps où déclinait sa faveur, M[me] de Pompadour vint trouver mystérieusement Boucher. Louis XV s'ennuyait, Louis XV regardait à peine les belles jeunes filles qu'on renouvelait sans cesse autour de lui. Il fallait du nouveau. Il fallait que le génie du peintre inventât quelque épice pour le palais blasé du monarque. La favorite inquiète demanda à Boucher un boudoir magique où fussent exposées toutes ses plus voluptueuses images. Boucher composa sur-le-champ un petit poëme érotique en plusieurs tableaux. Le premier acte se passait sur le gazon, naïvement, en idylle, sous les branches d'un arbre où roucoulaient des tourterelles. Au second tableau, la jeune bergère faisait voir comment l'esprit lui était venu, et par des transitions délicates, bien ménagées, le spectateur était conduit au dernier acte, imitation effrontée d'un bas-relief du musée secret de Naples. Groupes sans voiles qui devaient être enchâssés au milieu de tentures, destinées à faire valoir les séductions de la peau, et de glaces pour multiplier les agréments de la forme. Le tout fut posé en panneaux richement encadrés, dans un sanctuaire de l'hôtel de l'Arsenal, habité alors par M[me] de Pompadour. On nous dispensera de dire jusqu'où les ressources de l'art prolongèrent les appétits du plaisir. A la mort de Louis XV, quand Louis XVI prit possession de l'héritage monarchique, Maurepas le conduisit au boudoir de M[me] de Pompadour. « Il faut faire disparaître ces indécences, » dit le nouveau roi. Le vieux courtisan trouva naturel de confisquer à son profit les peintures de Boucher, qui, lors de l'émigration des nobles, furent emportées en Allemagne, par M. de M.... Revenues en France récemment, elles ont été achetées par un Anglais[1]. Comme qualité de peintures, dit M. Thoré, à qui nous empruntons ces faits curieux, comme adresse de touche, charme de couleur, ce sont les plus beaux Boucher du monde.

M[me] Dubarry, à son tour, fit travailler Boucher; elle lui donna des panneaux à peindre pour le château de Marly et pour sa petite maison de Louveciennes (aujourd'hui Luciennes). Boucher eut ainsi affaire avec toutes les maîtresses du roi, toutes les maîtresses des fermiers généraux et des grands seigneurs, avec les actrices magnifiquement entretenues et les courtisanes millionnaires, avec toute cette société imprévoyante, qui s'enivrait de délices, qui était folle de la vie. N'est-il pas surprenant qu'un peintre aussi occupé ait eu le loisir de modeler des figurines pour les groupes en biscuit exécutés à Sèvres, pour les pendules et les décorations d'appartement, et de graver d'une pointe vive, libre et spirituelle, des pastorales pour les albums, des frontispices pour les livres ! Il existe un petit recueil de tableaux de Watteau, gravés par Boucher ; il est assez rare maintenant et très-estimé. Watteau traduit par Boucher ! Le traducteur, ici, n'est pas un traître. Quel peintre fut jamais plus aimé, mieux compris, que ne le fut Watteau, par ce Boucher dont il était l'aïeul, l'inspirateur, le dieu, — après les courtisanes de l'Opéra.

Malgré la renommée de Boucher, l'Académie se refusa quelque temps à l'admettre dans son sein ; mais Boucher faisait à lui seul plus de bruit que l'Académie. On le nomma donc académicien, et, plus tard, premier peintre du roi, à la mort de Carle Vanloo, qui avait été son ami au travers des continuelles agitations d'une vie licencieuse. « De toute cette génération couronnée de roses fanées, Boucher mourut le premier, au printemps de 1770, le pinceau à la main, quoiqu'il fût malade depuis longtemps. Il était seul dans son atelier: un de ses élèves voulut entrer. « N'entrez pas », dit Boucher, qui peut-être se sentait mourir. L'élève referma la porte et s'éloigna. Une heure après, on trouva le peintre François Boucher expirant devant un tableau de *Vénus à sa toilette*[2].

Beaudoin et Deshays, ses deux gendres, moururent la même année, 1770, et en peu de temps tombèrent l'une après l'autre, comme les figures d'un jeu de cartes sous le vent, toutes les figures souriantes de ce

[1] Lord Herford, grand amateur de tableaux, comme l'on sait.

[2] Arsène Houssaye, *Galeries de Portraits du* XVIII[e] *siècle.*

XVIIIe siècle, débauché, sceptique, insoucieux et poudré. Il resta encore, en peinture, Fragonard, charmant élève de Boucher, dont le talent représente une des physionomies de l'art à cette époque ; puis Greuze, que Diderot appelait le peintre-prédicateur des bonnes mœurs, parce que Greuze inaugurait dans ses tableaux le drame bourgeois que Diderot mettait en scène au théâtre ; et enfin David, qui avait étudié d'abord chez Boucher, son oncle, et qui, après l'école des bergères à rubans, devait créer l'école des Romains à cothurne, et reprendre sérieusement la tradition philosophique du Poussin.



LA BELLE CUISINIÈRE

La réputation de Boucher a eu cela d'étrange qu'elle fut immense de son vivant, et de son vivant même très-contestée. Mais ce qu'on aura quelque peine à croire, c'est que des contemporains de Boucher, des hommes qui, comme lui, étaient de leur siècle, ont été ses juges les plus sévères. Sans attendre la révolution qu'allait opérer Louis David, Watelet fulmina contre François Boucher la terrible sentence qu'on va lire :

« Jamais artiste n'a plus abusé de dispositions brillantes et d'une extrême facilité. Jamais peintre n'a témoigné

plus ouvertement son mépris pour la vraie beauté, telle qu'elle nous est offerte par la nature choisie, telle qu'elle a été sentie et exprimée par les statuaires de l'ancienne Grèce et par Raphaël. Jamais aucun n'a excité un engouement plus général. Il entendait très-bien la machine pittoresque, c'est ce qu'il a prouvé par quelques tableaux, et surtout par des esquisses qui l'ont fait regarder comme un homme de génie; mais le génie de l'art ne consiste pas dans l'agencement d'un sujet, mais dans la manière juste, vraie, profondément sentie, dont il est exprimé. Les tableaux de Boucher prouvent qu'il était incapable de donner à ses ouvrages la beauté, l'expression, les réflexions nécessaires pour exécuter ses esquisses et en faire des ouvrages de génie. Qu'importe que dans ses croquis, ses figures fussent pittoresquement disposées? Avait-il, pour les terminer, l'âme de Raphaël, de Dominiquin?

« Mais n'est-il pas du moins le premier dans le genre des *pastorales?* Dans ce genre même, il n'a donné encore que des agencements pleins de goût. Il a eu des idées, mais il ne les a pas rendues; ses bergères ne sont pas même jolies; ses bergers sont souvent affreux; ses têtes n'ont pas d'expression. Ce sont presque toujours des amants, et ils ne savent pas dire qu'ils aiment. Un grand mérite de ses tableaux consiste dans les objets champêtres, jetés, groupés, dispersés avec beaucoup de goût. Ce sont des compositions qui ont fait introduire dans le monde des arts le mot *fouillis :* on a dit que ses tableaux avaient un *fouillis* plein de goût, un *fouillis* pittoresque, un *fouillis* charmant. Il a surtout la gloire d'être un excellent peintre de *fouillis.* Watteau avait mis bien autre chose dans ses pastorales.

« Boucher a fait le paysage, mais sans consulter la nature. Il est maniéré dans le feuillé. Dans la couleur, c'est encore du fouillis, ce n'est pas de la vérité. Enfin Boucher est un peintre faux et maniéré dans toutes les parties, absolument étranger au beau, au grand, à l'expressif, possédant bien la machine dans presque toute son étendue, capable de tout indiquer d'une manière agréable, mais incapable de rien rendre, n'ayant jamais fait que des esquisses, et souvent même que des croquis. »

Il est impossible de ne pas reconnaître quelque exagération dans ce jugement, qui a plutôt l'air et la forme d'une boutade que d'une appréciation calme et réfléchie. Rigoureusement parlant, tout cela est vrai; mais ne voir absolument que les défauts d'un peintre, ce n'est pas le juger. Il y a dans Boucher comme dans Simon Vouet, comme chez beaucoup d'autres, un maniérisme qui lui est propre, et qui annonce une certaine personnalité. C'est quelque chose en fait de peinture que de ne porter les lunettes de personne. Bien qu'il procède de Watteau et de Lemoine, Boucher a été *quelqu'un* dans le domaine de l'art. Certes, après la mort de Carle Vanloo, en mettant de côté Greuze, qui ne peignait point l'histoire, et Fragonard, qui n'était pas encore arrivé, et qui, d'ailleurs, devenait théâtral dans les grands sujets, il serait difficile de citer un nom autre que celui de Boucher pour occuper la place de premier peintre. Digne peintre d'un tel roi! dira-t-on; mais encore est-ce le premier. Et à ce sujet, il me souvient que M. Huber, après avoir cité en son entier le jugement de Watelet, le modifie en ces termes : « Quand on voit la manière aimable et spirituelle dont Boucher groupait ses *enfants,* la mollesse de ses chairs de femmes, la grâce de ses mouvements, le goût de ses agencements, le pittoresque de son fouillis, on se sent plus que de l'indulgence pour son aimable libertinage, et l'on partagerait la faiblesse de ceux qui ont gâté cet artiste. C'était un peintre enfant, et cet enfant était plein de grâce [1]. »

Boucher n'a pas passé peut-être un jour de sa vie sans penser au plaisir et sans en dessiner l'image. Il a pu dire de lui-même : *nulla dies sine lineâ,* car il fut tout ensemble le plus voluptueux et le plus laborieux des hommes. Malheureusement, son goût pour son art était si entraînant, qu'il se hâtait de composer et de peindre comme pour obéir à un besoin de sa nature et aux impatiences de sa main. Il lui suffisait d'avoir jeté facilement ou même négligemment sa pensée sur la toile; mais à la châtier, à l'épurer, à lui imprimer un caractère de grandeur, à lui donner de la dignité, de la noblesse, de l'expression, jamais il n'y songea. C'était là, du reste, une tradition dans notre école dégénérée. « Les Français, dit Reynolds [2], sont beaucoup

[1] Huber, *Manuel des Amateurs et des Curieux.*

[2] Voyez son *Douzième discours,* prononcé le 10 décembre 1784, au moment où Louis David commençait déjà sa révolution en peinture.

dans l'usage d'inventer ainsi sur-le-champ et sans préparation, et leur habileté en ce genre est si grande qu'elle excite l'admiration et peut-être même l'envie ; mais combien rarement leurs ouvrages finis méritent-ils cet éloge ! Boucher, le dernier directeur de l'Académie royale de peinture de Paris, était surprenant dans



LES CHARMES DE LA VIE CHAMPÊTRE.

cette partie. Lorsque je fus le voir en France, il y a quelques années, je le trouvai occupé d'un fort grand tableau pour lequel il n'employait ni esquisse ni modèle d'aucun genre. Sur ce que je lui en témoignai ma surprise, il me répondit qu'il avait regardé les modèles comme nécessaires pendant sa jeunesse, lorsqu'il étudiait son art ; mais qu'il y avait longtemps qu'il ne s'en servait plus. Des tableaux dans le goût de celui de Boucher, dont il est question ici, et comme doivent l'être nécessairement tous ceux qui ne sont exécutés

que par routine ou de mémoire, sont une preuve convaincante de la nécessité de la marche que j'ai proposée. Je ne puis cependant me passer d'observer encore que Boucher avait un mérite assez éminent pour servir de modèle à la moitié des peintres de son pays pendant la première moitié de sa carrière, c'est-à-dire aussi longtemps qu'il ne quitta point l'étude de la nature. Il a souvent joint la grâce et la beauté à une bonne manière de composer, mais le tout dirigé, suivant moi, par un mauvais goût; tandis que ses imitateurs sont réellement abominables. »

Ce n'est peut-être pas un paradoxe de soutenir que l'école du XVIIIe siècle fut plus originale et plus française, comme nous le disions en commençant, que toutes les écoles précédentes. Au XVIe siècle, c'est la manière italienne, c'est le style florentin qui nous envahissent par Léonard, Primatice, Benvenuto Cellini, le Rosso, et tous les artistes favoris des Valois. Au XVIIe siècle, Simon Vouet, le grand Poussin lui-même, Lesueur, malgré sa sainte naïveté, ne sont-ils pas de l'école romaine? Lebrun ne s'est-il pas inspiré du goût des Carraches et des batailles de Jules Romain? Jusqu'à Watteau, le premier Français en peinture, notre art est toujours imitateur... Cherchez le maître de Boucher ailleurs qu'à Paris! Boucher procède de Lemoine pour la tournure du dessin, quelque peu des Napolitains peut-être, et quelque peu de Rubens pour la qualité des chairs et la transparence du coloris. Les bonnes peintures de Boucher ont encore aujourd'hui de l'éclat, de l'harmonie, de la fraîcheur même, et personne, si ce n'est Watteau, n'a eu plus d'esprit et de vivacité dans la touche. Il a su allier par une habileté singulière les tons les plus disparates dans les draperies : le jaune et le bleu, le rouge et le lilas. Il a modelé les formes du corps féminin avec un amour passionné, une morbidesse voluptueuse et une vraisemblance qui désarme parfois la critique. Les dessins de Boucher, ces innombrables dessins aux trois crayons qu'il improvisait d'une main légère et facile, font toujours plaisir aux artistes, intéressent les connaisseurs, et nous sont d'autant plus agréables que nos yeux, habitués au dessin raide et sec de l'école impériale, aiment à retrouver des contours sans pédantisme. Un trait hasardé avec esprit, une erreur qui a de la grâce, sont peut-être préférables au factice hellénisme des successeurs de David. Il est impossible de voir un dessin de Boucher sans le reconnaître, surtout si l'on y trouve des enfants. Peu d'artistes ont su dessiner les *enfants* avec plus de talent que Boucher. Il savait les grouper d'une manière charmante dans les plus froides allégories. Tantôt, jouant autour de la mappemonde et mesurant du compas l'Océan qu'ils ignorent, ils servent à donner du charme aux attributs de la triste *Géographie;* tantôt, couronnés de pampres, chargés de raisins, ces ravissants petits bâtards de Bacchus et de Silène se roulent au pied de la vigne, facilement enivrés, souriants et adorables de naïveté et d'abandon. Quelquefois, dérobant au peintre sa palette et ses pinceaux, ils s'occupent à barbouiller sur la toile du maître, qui conduit leur main, une tremblante image de leurs chairs potelées et des jolies boucles de leurs cheveux, formant ainsi une allégorie de la *Peinture* sous la forme familière d'un tableau de genre. Dans la boutade littéraire que nous avons déjà citée, Diderot traite les *enfants* de Boucher de natures romanesques et idéales. « Qu'ils ne cessent pas, dit-il, de folâtrer sur des nuages; parmi toute cette innombrable famille, vous n'en trouveriez pas un que vous pussiez employer à quelque action réelle de la vie, comme à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à teiller du chanvre [1]. » Quelle lourde erreur! Eh! qu'importe qu'une œuvre d'art se complique de ces apparences d'utilité? Diderot y songeait-il? Qu'avons-nous besoin de nous informer si les *enfants* d'un tableau savent lire et pourraient teiller du chanvre? Ne suffit-il pas qu'ils soient charmants? Ignorants, joufflus, gracieux et inutiles, c'est comme cela que leurs mères les aiment et que Boucher les a peints.

CHARLES BLANC.

[1] *Observations sur le Salon de Peinture de* 1765, par Diderot.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Malgré l'étendue de ses relations et les distractions sans nombre dont il fut entouré pendant sa vie, François Boucher a laissé une quantité prodigieuse d'ouvrages. On fait monter le nombre de ses dessins à plus de dix mille.

Français, Anglais, Allemands, Italiens, les graveurs de tous les pays ont reproduit ses compositions : S. Vallée, L. Haussard, Aubert, Jacob, Brion, Jeaurat, Dullos, Daullé, Lépicié, Soubeyran, Igonet, Lebas, Léotard, Ingram, Chodel, Laurent-Cars, Saint-Non, Dazaincourt, Le Mire, etc.

Boucher a traité tous les sujets avec cette confiance que donne la vogue et cette facilité qui était le fonds de son talent, depuis la *Vierge* jusqu'à *Mme de Pompadour*, depuis *les sujets de sainteté* jusqu'aux *pastorales galantes.*

On trouve dans l'œuvre de ce maître, conservé au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, plus de trois cents pièces de sujets divers : *Jésus-Christ, la Vierge, Évangélistes, Pères de l'Église, Saints, Amours, les Quatre éléments, les Saisons.* Ici, les allégories de *la Poésie épique, lyrique, pastorale et satirique;* là *la Mort d'Adonis, la Toilette de Vénus.* Plus loin, une suite de *Paysages* faux et maniérés, mais d'un fouillis gracieux, d'un pittoresque ravissant. Je passe les *Jeux de l'enfance, les Grâces au bain, les Nymphes endormies,* les *Léda,* les *Villageoises,* etc., que tout le monde connaît.

Le talent spirituel et facile de Boucher se révèle encore dans la série de dessins qu'il composa pour les comédies de Molière, avec une verve quelquefois aussi vive que celle de l'immortel poëte, sans être cependant aussi profonde.

Boucher a gravé d'une pointe légère et gracieuse plusieurs morceaux de sa composition, et d'autres d'après divers maîtres. En voici la liste :

1. *Petite Vierge*, pièce ovale.
2. *Quelques Jeux d'enfants*, quatre pièces.
3. *Les Amours en gaieté.*
4. *L'Amour moissonneur.*
5. *L'Aimable Villageoise.*
6. *Andromède.*
7. *Petite Fille assise dans un paysage.*
8. *Tapisseries chinoises*, douze pièces.
9. *Diverses Figures chinoises*, douze pièces.
10. *Trois Vases* pour Huguier.
11. *Une Suite de douze figures*, d'après A. Bloemaert.
12. *Enseigne pour la balsamique* du sieur Handemart.
13. *Le Portrait de Watteau*, peint par lui-même
14. *Le Portrait du père de Watteau* en calotte, peint par Watteau.
15. *Le Dénicheur d'oiseaux*, entouré d'arabesques, peint par Watteau.
16. *La Troupe italienne*, peint par Watteau.
17. *Le Joueur de guitare*, id. id.
18. *La Guinguette*, id. id.
19. *Vue de Vincennes.*
20. *La Coquette grotesque,* d'après Watteau
21. *Les Quatre Saisons*, quatre paravents.
22. *Une Suite d'arabesques.*
23. Une série de six pieces : *Attitudes champêtres et griffonnages.*

Avant 1789, on trouvait des tableaux de Boucher dans presque tous les châteaux royaux, chez tous nos grands seigneurs, et chez toutes nos petites maîtresses; les dessus de porte, les grands panneaux d'appartements, étaient alors fort à la mode, et les compositions de notre artiste étaient parfaitement en harmonie avec ces places, ces lieux et ces mœurs. Après la disparition des châteaux, des grands seigneurs et des petites maîtresses, la France devint sérieuse, et les tableaux de Boucher, délaissés et dédaignés par les amateurs, encombrèrent pendant longues années les boutiques des brocanteurs et les salles de vente. Un sort plus fatal encore fut réservé aux ouvrages des Watteau, des Lancret, des Pater, et autres maîtres charmants de cette époque galante.

Les idées changèrent, et les prix des tableaux de Boucher s'en ressentirent. Voici, du reste, le relevé de ces prix aux trois époques :

En 1767, à la vente du cabinet de M. de Julienne, deux tableaux de Boucher, représentant *Noé dans l'arche*, et *Noé offrant un sacrifice*, furent adjugés pour 1,190 livres. En 1770, à la vente de La Live de Jully, *la Naissance* et *la Mort d'Adonis* s'élevèrent à 1,021 livres 1 sou. *Le Sacrifice de Gédéon* à 750 livres 1 sou. En 1774, à la vente de Dubarry, une *Pastorale* fut poussée à 600 livres. Chez M. Blondel de Gagny, en 1776, une *Rébecca* fut vendue 1,230 livres. A la vente du prince de Conti, en 1777, *le Sacrifice de Gédéon*, que nous venons de citer, atteignit la somme de 2,012 livres.

M. Randon de Boisset avait dix-huit tableaux de Boucher. En 1777, à la vente du cabinet de cet amateur, tous atteignirent des prix élevés : *la Nativité de Notre Seigneur* fut portée à 800 livres ; une *Pastorale* à 1,180 ; *Hercule et Omphale*, à 3,840; un sujet de la Fable, à 1,204; deux tableaux composés d'une seule figure, à 1,250, et deux autres, du même genre, à 1,400 livres.

En 1793, et c'est de cette époque que date le refroidissement des amateurs, bien justifié du reste par les événements politiques, *Deux Bergeries* de Boucher ne s'élevèrent, à la vente du cabinet Choiseul-Praslin, qu'à 321 livres.

Le Sacrifice de Gédéon, que nous avons vu atteindre 750 et 2,012 livres, ne s'éleva qu'à 225 francs, en 1802, à la vente de M. de Lanjac; en 1822, à la vente Saint-Victor, dirigée par un homme qui ne manquait pas de connaissances, Roux du Cantal, quatre tableaux de Boucher furent offerts aux amateurs : un *Paysage*, un des meilleurs du maître, ne s'éleva qu'à 22 fr.; un autre, connu sous le nom du *Petit Pont en bois*, ne fut payé que 12 fr.; le troisième, *une Jeune Villageoise écoutant complaisamment un jeune berger qui joue du flageolet*, 41 fr.; enfin, *la Vierge et l'enfant Jésus* fut vendu 5 fr. 75 c.

Il y a une douzaine d'années environ que les tableaux de Boucher ont repris la faveur dont ils sont dignes. Tous les jours, les Anglais recherchent des tableaux de ce maître, que nos amateurs ont le bon goût de leur disputer.

Déjà, en 1838, à la vente Casimir Périer, un tableau de Boucher, représentant *Deux jeunes filles surprises par un berger*, était adjugé pour 180 fr.

En 1845, à la vente Vasserot, le *Retour à la ferme* fut porté à 810 fr

En 1851, à la vente de M. le comte de Narbonne, *Diane chasseresse*, composition de deux figures, fut vendue 3,150 fr. A celle de M. Prousteau de Montlouis, survenue dans la même année, quatre sujets mythologiques ayant fait partie de la décoration d'un boudoir sous Louis XV, peut-être celui de Mme de Pompadour, dont les traits semblent reproduits dans la figure de Vénus, qui se trouve dans ces compositions, furent adjugés pour la somme de 10,600 fr. Ces tableaux, qui représentent *les Amours de Vénus*, *Venus et les Amours*, *Mars et Vénus surpris par Vulcain*, et *le Jugement de Pâris*, sont datés et signés de 1754; ils ont été arrangés en forme de paravent, et au revers se trouvent des pastorales de Lancret.

A cette même vente, *Diane et Calisto*, et *Vénus et Adonis*, deux délicieux tableaux, forme ovale, furent vendus 3,250 fr.

En 1855, à la vente Norblin, *une Tête de Femme*, aux deux crayons noir et blanc, sur papier bleu, 50 fr. — *Les Trois Grâces et l'Amour*, aux crayons noir et blanc, sur papier de couleur, 250 fr.

En 1857, à la vente Patureau, *le Printemps*, *l'Automne*, deux tableaux sur toile, forme médaillon, signés F. Boucher, 14.500 fr.

Le Louvre possède quelques *Pastorales* de Boucher, un peu crayeuses de ton, mais spirituellement composées.....

Les musées de l'intérieur de la France ne sont pas riches en tableaux de Boucher; nous trouvons à Lille une seule toile de ce maître : la *Peinture* (allégorie), et à Nancy l'*Aurore et Céphale*.

Plusieurs amateurs de Paris conservent dans leurs cabinets de beaux tableaux de Boucher : M. Jules Duclos, le *Portrait de Mme de Pompadour*, que nous avons reproduit, et dont il est question dans le cours de cette monographie. Cet amateur, qui a tant d'autres belles choses, possède encore l'original de la gravure que nous avons reproduite sous le titres des *Charmes de la vie champêtre*. Nous connaissons aussi de charmantes toiles de Boucher chez M. Laperlier, autre amateur de Paris, rempli de goût.

J'aij ob oubliés a vous demander Les pieces de [illegible] En [illegible] du petit [illegible] que vous luy avés fais j'espére qu'il Sera plus Exacte.
jay étés forcés [illegible] hiers je n'ai pas sortie que aujourd'huy. ainsi je pense qu'il [illegible] que j'aij mes pieces. mes Respects a madame s'il vous plais.
J'ay l'honneur d'etre avec une Eternitée [illegible]
Mon cher Monsieur votre amy Le Chevalier Boucher

a paris le 4 Juillet 1761.

F. Boucher, 1763.

f Boucher 1759

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.


L. CHAPON SC.

École Française. *Portraits au pastel.*

MAURICE QUENTIN DE LATOUR

NÉ EN 1704. — MORT EN 1788.



Gérard disait un jour à M. Carrier, peintre en miniature, qui lui montrait une tête de Latour : « On nous pilerait tous dans un mortier, Gros, Girodet, Guérin et moi, tous les *G*, qu'on ne tirerait pas de nous un morceau comme celui-ci. » Et cependant ce n'était qu'une vive préparation de pastel que montrait M. Carrier, élève de Prud'hon, au peintre officiel du grand monde. Il est vrai de dire que les moindres études de Latour accusent tant de sûreté dans le dessin, témoignent d'une telle science de la physionomie, indiquent dans leurs traits rapides une telle prévoyance du résultat final, qu'un simple masque où les masses lumineuses sont juxtaposées sur le papier bleu, avant même que les contours n'aient précisé la forme, nous révèle un homme tout entier, un personnage dont on peut tout de suite deviner la condition, les goûts, les habitudes et les mœurs.

Tous les contemporains de Latour s'accordent à reconnaître qu'il possédait au plus haut degré le génie de la ressemblance. « La perfection de ses tableaux, disait Mariette, lui a fait une réputation durable et méritée. Il est plus précis que la Rosalba ; il dessine mieux, et, ce que l'Italienne n'a jamais fait, il n'a presque jamais manqué une ressemblance. »

Mais c'est dans les *Salons* de Diderot qu'il faut étudier non-seulement l'œuvre de Latour, mais la théorie même de l'art du portraitiste.

« C'est certes un grand mérite aux portraits de Latour de ressembler, mais ce n'est ni leur principal, ni leur seul mérite. Toutes les parties de la peinture y sont encore. Le savant, l'ignorant les admire sans avoir jamais vu les personnes; c'est que la chair et la vie y sont. Mais pourquoi juge-t-on que ce sont des portraits, et cela sans s'y méprendre? Quelle différence y a-t-il entre une tête de fantaisie et une tête réelle? Comment dit-on d'une tête réelle qu'elle est bien dessinée, tandis qu'un des coins de la bouche relève, tandis que l'autre tombe; qu'un des yeux est plus petit et plus bas que l'autre, et que toutes les règles conventionnelles du dessin y sont enfreintes dans la position, les longueurs, la forme et la proportion des parties? Dans les ouvrages de Latour, c'est la nature même, c'est le système de ses incorrections telles qu'on les y voit tous les jours. Ce n'est pas de la poésie, ce n'est que de la peinture.... et cependant son imitation est chaude. »

Le père de Latour, musicien à la collégiale de Saint-Quentin, voulait faire de son fils un ingénieur. Mais la faiblesse de sa vue fit qu'on ne s'arrêta point à ce projet, et qu'on lui laissa copier à son aise des gravures et des académies qu'un élève de Vernansal avait rapportées de Paris. Quelques-unes des meilleures, parmi ces gravures, étaient deux Vénus au bain, de Tardieu. Le jeune Latour lui écrit, arrive à Paris, mais lui déclare tout net qu'il veut être peintre. Le bon Tardieu, un peu désillusionné, car il espérait former un graveur, le présente à Delaunay, qui tenait, sur le quai de Gèvres, boutique ouverte de tableaux au rabais. Delaunay ne veut point se charger de Latour; Vernansal le refuse aussi; enfin Spoède l'accueille, Spoède, peintre obscur, qui lui apprend, ou à peu près, son métier. Mais quel maître lui enseigna le pastel ? C'est ce qu'on ignore, et nous penchons à croire tout simplement que Latour l'inventa, bien que la chose eût été trouvée longtemps avant lui.

Cependant, au retour d'un voyage à Londres, où il s'était occupé beaucoup plus de philosophie que de peinture, Latour s'affiche à Paris comme peintre de portrait. « Il y mettait peu de temps, ne fatiguait point ses modèles; on les trouvait ressemblants, il ne prenait pas cher. » Que de qualités chez ce jeune peintre! Et le moyen de ne pas réussir, quand la nature vous a doné d'ailleurs d'un esprit agréable et d'une figure à l'avenant? Aussi, ajoute Mariette, la presse était grande; il devint le peintre banal. » Louis de Boullongne, dont il avait peint les parents, désira le voir, et l'encouragea. « Vous ne savez ni peindre ni dessiner, lui dit-il, mais vous avez un talent qui peut vous mener loin. » Louis de Boullongne mourut en 1733, mais ses brusques et sages conseils avaient déjà porté des fruits dans un terrain si bien préparé, et Latour, après la mort de Boullongne, recueillit toutes ses forces, et arriva rapidement à l'apogée de son talent. Dès l'année 1744, l'Académie de peinture l'avait admis dans son sein, et en 1751, il reçut le grade de conseiller.

Peu de peintres, en France, ont été aussi indépendants que Latour. Accablé de besogne, jaloux de ne peindre que les figures qui ne lui déplaisaient point, et peu endurant sur l'éternel chapitre des observations et des conseils, il laissait volontiers interrompu sur le chevalet le vélin ébauché. Son biographe et ami, le chevalier d'Estrées, nous raconte une anecdote qui le peint au vif. M. de la Reynière, fermier général, s'impatientait de la longueur des séances et de leur répétition. Il envoie un jour son domestique le prévenir qu'il n'est pas libre pour l'heure fixée. « Ton maître est un sot, que je n'aurais jamais dû peindre, s'écrie Latour furieux! Le domestique était assez de l'avis du peintre. — Assieds-toi, ta figure me plaît, je vais te peindre. — Mais, monsieur, si je tarde à rendre réponse à M. de la Reynière, on me mettra à la porte. — Bah! je te replacerai! » Et Latour fit ce qu'il voulait.

Un autre jour, c'est avec un membre de la famille royale qu'il prend ses aises. « Silvestre, le directeur de l'Académie, avait reçu une lettre de Melle Silvestre, sa fille, attachée à Mme la Dauphine, par laquelle elle demandait à son père de faire souvenir M. de Latour de l'engagement qu'il avait pris avec la princesse, mais prévenant qu'elle désirait qu'au lieu de Fontainebleau, dont on était convenu, le portrait se fît à Versailles. Elle marquait que sa maîtresse avait d'autant plus lieu de le désirer, que son embonpoint était

revenu, et que peut-être n'aurait-elle point un aussi bon visage à lui offrir si elle redevenait enceinte : elle faisait assurer le peintre qu'elle se revêtirait ce jour-là de toute sa bonne humeur et qu'elle l'invitait à en faire autant de sa part. Latour répond froidement qu'il ne peut se rendre à l'invitation, qu'il n'est point fait *pour ce pays-là*, et cent autres choses qui allaient à le perdre si elles avaient été redites. Heureusement il



LATOUR P. — J. GUILLAUME SC.

ROUSSEAU.

les disait à M. Silvestre, qui, fort éloigné de lui nuire, n'en était que plus embarrassé sur ce qu'il devait répondre à la lettre, qui finissait par témoigner une sorte d'impatience de la part de Mme la Dauphine. » Latour fut inébranlable. Il s'excusa tant bien que mal sur des occupations indispensables, sur les jours trop courts et trop sombres ; il pria qu'on remît la partie au printemps, sûr apparemment de ce qui devait arriver. En effet, la Dauphine devint grosse de nouveau, et il ne fut plus question du portrait.

Ce fut à l'exposition de 1737 que Latour envoya pour la première fois de ses œuvres : un portrait de Mme Boucher, la femme du peintre, et son propre portrait sous ce titre baroque : l'*Auteur qui rit*. Il montre du doigt des figures qui, dans la gravure qu'on en fit, ne sont guère décentes. La critique resta longtemps muette à son égard, et les maîtres de son époque ne l'accueillirent point sans conteste. Rigaud mit dix ans à le comprendre et à devenir son ami. Largillière fut le seul qui, presque à son arrivée à Paris, devina toute

l'originalité du talent de Latour. Et cependant quel peintre fut jamais plus facile à comprendre! Latour charme la foule par la grâce de ses arrangements, les gens d'esprit par la finesse qu'il imprime à ses physionomies, les artistes par la justesse de ses tons et la précision magistrale de ses dessins. Le portrait en pied de Mme de Pompadour ne nous a point seulement légué le minois adorablement chiffonné de la favorite, il est encore pour nous la page la plus complète des mémoires galants du dix-huitième siècle. Tout parle avec l'accent du temps, dans cette page écrite à la pointe du crayon, par un Saint-Simon sans aigreur; tout y vit, tout y respire la galanterie, l'esprit facile, la politique en cornette et l'art en paniers.

A demi rêveuse, à demi souriante, la belle marquise tient dans sa main, qui sort d'un sabot de dentelles, un cahier de musique, quelque rôle du théâtre des petits appartements. Ses pieds mignons, pris dans des mules roses à ruches et à haut talon, semblent battre d'impatience le tapis de Smyrne. Elle a je ne sais quel air de sultane, mais de cette spirituelle Shéhérazade qui cherche dans sa tête le mil et unième conte qu'elle contera au plus blasé de tous les sultans. Il n'est pas besoin d'avoir lu l'histoire pour sentir, en la regardant, qu'on a devant soi une âme délicate aux prises avec le dégoût, un esprit fin qui se met à la torture pour inventer l'impossible, une femme qui prévoit la décadence de sa beauté, et qui s'étudiera pour mourir en souriant. Comme la lumière a été discrètement et flatteusement tamisée dans ce boudoir de grande coquette! Quel costumier eût taillé avec autant de goût cette jupe de lampas à ramages jaunes, eût chiffonné avec plus de grâce les *parfaits contentements* du corsage, et mieux brodé la garniture des jupons blancs! Latour a réuni autour de son modèle tout ce qui devait nous la faire voir intelligente, active, curieuse et soucieuse de cet art frivole mais aimable, qui fut celui de toute une génération, et auquel la France a attaché le nom même de Pompadour. Une guitare est jetée sur une ottomane; la table est surchargée de livres, et sur le dos des volumes, on lit, non point seulement les titres du *Pastor Fido*, de la *Henriade* et de l'*Esprit des Lois*, mais encore celui du tome IV de l'*Encyclopédie!* A droite, un carton s'arrondit sous le poids des dessins et des gravures, et sur la console, au pied d'une sphère, près d'un volume bleu au dos duquel on lit: *Pierres gravées*, pend une estampe où l'on distingue un graveur en pierres fines devant son tour, et qui porte en marge cette signature: *Pompadour sculpsit.*

C'est dans ce magnifique portrait qu'il faut voir jusqu'à quel point Latour pouvait porter le fini sans sécheresse, le relief sans dureté, le détail sans mesquinerie, le flou sans mollesse. Le ton des chairs va du rose au lilas, et le coton de l'épiderme y rappelle le velouté de la pêche. Les accessoires sont nettement dessinés, et les fonds sont perdus dans une harmonie bleue qui se soutient avec une grande vigueur.

Mais ce n'est plus au Louvre, c'est dans l'atelier de M. Carrier, c'est dans le cabinet de M. Eudoxe Marcille qu'il faut voir Latour en déshabillé. M. Marcille ne possède pas moins de quatre préparations du maître, et ce sont les portraits, non terminés, de l'abbé Raynal, de Chardin, de Voltaire et de Rousseau. Quelques traits largement écrasés sur le papier; quelques touches de blanc, vivement posées sur le front, sur les pommettes, sur le menton, pour indiquer les plans lumineux; puis des hachures de crayon brun qui se croisent dans les ombres, et, tout au plus, çà et là, une caresse de vermillon pour faire circuler le sang et donner la vie: c'est tout. De près, vous diriez une feuille de papier sur laquelle a été renversée une boîte à pastels; à distance, les yeux brillent, les lèvres remuent, les cheveux se soulèvent, les narines respirent, le front pense, et c'est en face de ces préparations si fermes, si simples, si étonnantes, que l'on sent toute la force du mot de Gérard.

Parmi ces pastels, avons-nous dit, se voit le portrait de Jean-Jacques. On sait que Latour fit deux fois le portrait de ce grand homme. Celui que possède M. Marcille doit avoir été peint le premier, car Rousseau y est représenté en habit à la française, et bien plus jeune qu'on n'a l'habitude de se le figurer. « Quelque temps après mon séjour à Mont-Louis, dit Jean-Jacques dans ses *Confessions,* Latour le peintre vint m'y voir, et m'apporta mon portrait en pastel, qu'il avait exposé au Salon, il y avait quelques années. Il avait voulu me donner ce portrait, que je n'avais pas accepté. Mais madame d'Épinay, qui m'avait donné le sien et qui voulait avoir celui-là, m'avait engagé à le lui redemander; il avait pris du temps pour le retoucher. Dans cet intervalle vint ma rupture avec madame d'Épinay; je lui rendis son portrait, et n'étant plus question de

lui donner le mien, je le mis dans ma chambre au petit château. M. de Luxembourg l'y vit et le trouva bien; je le lui fis offrir : il l'accepta; je le lui envoyai. » On sait combien Rousseau était mécontent des portraits de lui qui furent répandus dans le public. Celui-ci, qui fut gravé par Fiquet, d'une pointe précieuse, extrà-fine, trouva grâce auprès de l'original, et nous voyons dans la correspondance de Rousseau que c'était



A. PRÉVIER del. LATOUR P. L. CHAPON sc.

MARQUISE DE POMPADOUR (Musée du Louvre).

le seul qu'il admit, à l'exclusion de tous les autres, où ses ennemis, disait-il, l'avaient travesti en figure de cyclope.

Latour, qui tenait sans doute à se maintenir en bons termes avec l'illustre philosophe, le peignit une seconde fois. Jean-Jacques l'en remercia par cette belle lettre, datée de Motiers, 14 octobre 1764 : « Oui, Monsieur, j'accepte encore mon second portrait. Vous savez que j'ai fait du premier un usage aussi honorable à vous qu'à moi, et bien précieux à mon cœur. M. le maréchal de Luxembourg daigna l'accepter : madame la maréchale a daigné le recueillir. Le monument de votre amitié, de votre générosité, de vos rares talents, occupe une place digne de la main dont il est sorti. J'en destine au second une plus humble, mais dont le même sentiment a fait choix. Il ne me quittera point, Monsieur, cet admirable portrait qui me rend en quelque façon l'original respectable : il sera sous mes yeux chaque jour de ma vie; il parlera sans

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Musée du Louvre. — On y compte treize pastels de Latour ; ce sont les portraits dont les noms suivent.

Le maréchal de Saxe; exposé.

J. Siméon Chardin; exposé.

Un personnage vêtu de noir, portant l'ordre du Saint-Esprit; exposé.

Madame de Pompadour, en pied ; exposé.

Louis XV, en buste ; exposé.

Jean Restout (morceau de réception); très-mutilé.

Louis de France, fils de Louis XV ; exposé.

Marie Leczinska; exposé.

Dumont le Romain, peintre; en magasin.

Second portrait de Louis de France; exposé.

Quentin de Latour, par lui-même; exposé.

J. de Saxe, dauphine ; exposé.

Réné Fremin, sculpteur; exposé.

Musée de Saint-Quentin. On y compte trente-huit pastels de Latour. Nous ne donnons ici que les portraits des principaux personnages.

Le prince Xavier de Sade. — Madame de la Pauplinière. — Jean-Jacques Rousseau. — Parocel. — De Voltaire. — Le Maréchal de Saxe. — Grand tableau représentant Marie-Christine de Bavière et le Duc de Bourgogne. — Crébillon. — Madame de Pompadour. — Louis XV. — Plus quarante-huit études de têtes d'hommes et de femmes.

Envois de Latour aux expositions de l'année 1737 à 1773.

Salon de 1737. Madame Boucher. — *L'Auteur qui rit.*

1738. Le Portrait de M. Restout, professeur de l'Académie, dessinant sur un portefeuille. — Portrait en pastel représentant Madame de....., habillée avec un mantelet polonais, réfléchissant, un livre à la main. — M. Mansard, architecte du roi. — Un Portrait au pastel de Mademoiselle de la Boissière, ayant les mains dans un manchon, appuyée sur une fenêtre. — Autre, représentant Madame Restout en coiffure.

1739. M. Dupouch, appuyé sur un fauteuil. — Le Frère Fiacre de Nazareth.

1740. M. de Bachaumont. — Madame Duret, dans une bordure ovale. — Un Portrait jusqu'aux genoux de M. de..., qui prend du tabac.

1741. Un tableau en pastel, de 2 mètres de haut sur 1 mètre 51 centimètres de large, représentant M. le président de Rieu, en robe rouge, assis dans un fauteuil, tenant un livre dont il va tourner le feuillet, avec les attributs qui composent un cabinet, comme bibliothèque, paravent, et un tapis de Turquie sous les pieds. — Autre, représentant le buste d'un Nègre qui attache le bouton de sa chemise.

1742. Madame la présidente de Rieu, en habit de bal, tenant un masque. — Mademoiselle Salé, habillée comme elle est chez elle. — M. l'abbé..., assis sur le bras d'un fauteuil, lisant à la lumière un in-folio. — M. Dumont le Romain, professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture, jouant de la guitare. — Petit buste de l'auteur, ayant le bord de son chapeau rabattu.

1743. M. le duc de Villars, gouverneur de Provence, chevalier de la Toison d'or. — Pastel représentant M. Parocel peintre de l'Académie.

1745. Le Roi. — Le Dauphin. — M. Orry, ministre d'État, contrôleur général, peint en grand. — M. Duval.

1746. Plusieurs autres portraits sous le n° 168, entre autres Monseigneur le Dauphin, — M. Restout, peintre.

1747. Plusieurs portraits au pastel sous le même numéro, entre autres Madame la comtesse de Lowendal, — le Maréchal de Saxe, — le Duc d'York, — Madame de Montmartel, — M. l'abbé Le Blanc, — M. Gabriel, premier architecte, — M. Capis, — M. Mondonville.

1748. Le Roi — Le Dauphin. — Le Prince Édouard. — M. le maréchal de Belle-Isle. — M. le maréchal de Saxe. — M. le maréchal de Lowendal. — M. le comte de Sassenage. — M. Savalette père. — M. Savalette fils. — M. de Moncrif, de l'Académie française. — M. Duclos, de l'Académie française et belles-lettres. — M. Dumont le Romain, adjoint à Restout.

1751. Plusieurs têtes au pastel sous le même numéro : M. de la Reynière, — Madame de la Reynière, — M. Dille.

1753. Madame Le Comte, tenant un papier de musique. — Madame de Geli. — Madame de Mondonville, appuyée sur un clavecin. — Madame Huet, avec un petit chien. — Mademoiselle Ferrand, méditant sur Newton. — Mademoiselle Gabriel. — M. le marquis de Voyer, lieutenant général des armées du roi, associé libre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. — M. le marquis de Montalembert, mestre-de-camp de cavalerie, associé libre de l'Académie royale des sciences. — M. de Silvestre, écuyer, premier peintre du roi de Pologne, directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. — M. de Bachaumont. — M. Watelet, receveur général des finances, associé libre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. — M. Nivelle de la Chaussée, de l'Académie française. — M. Duclos, des Académies française et des inscriptions, historiographe de France. — M. l'abbé Nolet, maître de physique de M. le dauphin, de l'Académie royale des sciences et de la Société royale de Londres. — M. de la Condamine, chevalier de Saint-Lazare, de l'Académie royale des sciences, de la Société royale de Londres et de l'Académie de Berlin. — M. D'Alembert, de l'Académie royale des sciences, de la Société royale de Londres et de celle de Berlin. — M. Rousseau, citoyen de Genève. — M. Manelli, jouant dans l'opéra du *Maître de musique* le rôle de l'impresario.

1755. Madame la marquise de Pompadour, de 1 mètre 64 centimètres de haut sur 1 mètre 30 centimètres de large.

1757. Plusieurs portraits sous le même numéro, entre autres, M. Tronchet, — M. Monet, — Mademoiselle Fel, — un Capucin.

1759. Plusieurs portraits sous le même numéro, entre autres, M. le comte de Lusace, — M. de Crébillon, poëte tragique, habillé à la romaine, — M. le duc de Bourgogne, — Madame la dauphine, — M. Bertin, — M. Laideguise, notaire, — Monseigneur le duc de Berry, — Monseigneur le comte de Provence, — le prince Clément de Saxe, — la princesse Christine de Saxe. — Autres portraits sous le même numéro.

1769. Plusieurs têtes sous le même numéro, entre autres un abbé.

On trouve dans le *Trésor de la curiosité :*

Vente de Caylus, avril 1773. — Latour. Deux pastels : l'un est une *Tête de Nègre*, l'autre le *Buste d'Io avec Jupiter.* 38 centimètres sur 29. 62 livres.

Vente Maurice, ancien peintre des impératrices Élisabeth et Catherine II de Russie, 1820. — Latour. *Son portrait peint par lui-même;* très-beau pastel. 15 francs 95 centimes.

Le Musée de Versailles ne possède pas d'originaux de Latour.

Delatour

IMP. POITEVIN ET Cie, 2, RUE DAMIETTE.



École Française. *Histoire, Genre.*

CARLE VANLOO

NÉ EN 1705. — MORT EN 1765.



Il n'y a guère de réputations complétement usurpées dans le royaume de l'art. Un nom qui a eu de l'éclat durant un demi-siècle ne saurait être tout à fait celui d'un homme ordinaire, et l'on peut d'avance être assuré qu'un peintre admiré avec fanatisme par ses contemporains a quelques titres aux égards de la postérité. Pauvre Vanloo! que de malédictions l'ont accablé depuis, et comme on lui fit payer chèrement, après sa mort, les triomphes de toute sa vie! Le jour où éclata la révolution gréco-romaine de Louis David, Vanloo et les siens furent bafoués avec la violence qui a toujours été le caractère des réactions, même en peinture. On leur jeta des fragments de statues antiques à la tête, on envoya leurs toiles au *bric-à-brac*, et le nom de Vanloo devenu la racine du verbe *vanlooter*, fut adressé comme injure à quiconque cherchait la grâce aux dépens du

contour ou se maniérait aux dépens de la tradition. Il faut avouer du reste que ces aimables vaincus avaient joué dans leur temps un rôle heureux et avaient joui de leur art en proportion de ce qu'ils lui faisaient souffrir. Personne du reste, parmi les privilégiés, n'avait été choyé, fêté, applaudi autant que Carle Vanloo. Il était petit-fils du Hollandais Jacques Vanloo qui, sous Louis XIV, était venu se fixer en France. Vous connaissez cette grande et belle figure de femme nue qu'on appelle *le Coucher à l'italienne* et que la gravure de Porporati a rendue fameuse. L'auteur était précisément Jacques Vanloo, grand-père de Carle. Celui-ci naquit au mois de février 1705 à Nice, où son père Louis Vanloo s'était retiré à la suite d'un duel tristement terminé par la mort de son adversaire. L'année suivante, le maréchal de Berwick assiégea Nice. On descendit l'enfant dans la cave. Une bombe tomba sur la maison, traversa les plafonds et consuma le berceau ; mais l'enfant n'y était plus. Il avait été transporté ailleurs par son jeune frère.

Ainsi Carle Vanloo avait du sang hollandais dans les veines; par son éducation il devint à moitié Italien. Enfin la France, celle du dix-huitième siècle, le modifia, le fit sien et se reconnut ensuite dans son œuvre avec complaisance. De sorte que la diversité même des origines de Carle Vanloo et des influences qui contribuèrent à former son talent, fut la cause de ses triomphes. Carle eut d'abord pour maître son frère aîné, Jean-Baptiste, plus âgé que lui de quelque vingt ans et qui passait déjà pour habile. En 1714, Jean-Baptiste emmène à Rome son petit frère âgé de neuf ans et le confie aux soins de Benedetto Luti, peintre alors en renom, mais qui n'était qu'un descendant dégénéré de la grande race florentine. Carle s'ébauchait sous la discipline de son maître indulgent, lorsqu'il fit connaissance du statuaire français Pierre Le Gros, qui demeurait à Rome et qu'il faut citer comme un des plus sérieux parmi les sculpteurs de ce temps. Le Gros prit Vanloo en affection et lui apprit à modeler. Les leçons furent même d'abord si bien reçues, que l'élève faillit abandonner la peinture pour la statuaire. Entre les deux sœurs rivales qui l'attiraient à la fois, on assure qu'il hésita longtemps.

La mort de Le Gros, survenue en 1719, vint le tirer d'embarras. Carle Vanloo, entraîné par son frère, quitta l'Italie et se décida pour la peinture. Arrivé à Paris et jeté de bonne heure au centre de ce monde frivole dont Jean-Baptiste Vanloo était le peintre favori, Carle se remit à dessiner de plus belle, et bientôt il lui fut permis de peindre les draperies, les fonds, les accessoires dans les tableaux d'église et les portraits que son frère multipliait d'une main rapide. Bien plus, lorsque ce dernier fut chargé de restaurer la galerie peinte à Fontainebleau par le Primatice, Carle fut admis à l'honneur de l'aider dans cette difficile entreprise. C'était confier, ce nous semble, une tâche étrangement délicate à un pinceau bien novice et bien peu sage. Carle Vanloo réussit du moins au gré des contemporains. Pourtant il devait réussir partout et toujours.

Il en était là de la vie quand il lui prit fantaisie de voir un peu les coulisses de l'Opéra et de faire connaissance avec ce beau monde de la fantaisie et du mensonge vers lequel son talent était invinciblement appelé. Il se lança dans le plaisir avec la folle énergie de la jeunesse ; il acheva avec les comédiennes l'éducation de son cœur, avec les peintres de décors l'éducation de son pinceau. Il peignit lui-même pour l'Opéra beaucoup de paysages et de figures capricieuses, et il y apprit à travailler vite.

Au milieu de cette dissipation, il se rappela l'Italie, que dans son enfance il n'avait pu ni aimer ni comprendre. Il en parla à son camarade François Boucher, qui n'avait guère alors que vingt-trois ans, et l'ayant bientôt décidé, il partit avec lui et les deux fils de son frère, Michel et François Vanloo. C'était en 1727. L'oncle n'était guère moins fou que les neveux. Les quatre compagnons de voyage virent l'Italie en riant et s'y amusèrent, à l'exception pourtant de Boucher, qui, n'ayant qu'une faible vocation pour l'antique, ne tarda pas à déclarer qu'il s'ennuyait à périr.

Il n'en fut pas de même de Carle Vanloo. Pendant son séjour à Rome, il prit part au concours ouvert par l'Académie de Saint-Luc, et grâce à son dessin du *Festin de Balthazar*, le prix lui fut solennellement accordé. Recommandé dès lors à la bienveillance du cardinal de Polignac, notre ambassadeur à la cour du Saint-Père, Carle Vanloo obtint par son entremise la pension que le roi servait aux élèves de l'école. Sa renommée commençait à grandir; mais il s'ignorait lui-même, et longtemps il chercha sa manière. *La jeune Orientale à sa toilette*, qu'il fit pour l'Angleterre, parut être une imitation des maîtres vénitiens ; *le Mariage de la Vierge*, que l'on voit au musée du Louvre, était au contraire une œuvre de patience

hollandaise, une peinture soignée et finie jusqu'à la froideur. Ce dernier ouvrage était du reste l'opposé du talent naturel de Vanloo, dont l'exécution fut toujours lâchée et rapide. C'est du moins ainsi qu'il se révéla dans son faible tableau d'*Énée et Anchise*, qui est au Louvre, et dans les figures de *saint François* et de *saint Martin* qu'il peignit en 1730 pour l'église des Capucins de Tarascon.

Déjà célèbre à Rome, Carle Vanloo voulut revenir en France. Il partit pour Turin avec son neveu François Vanloo, digne de sa sympathie par ses rares talents pour la peinture ; mais la plus affreuse catastrophe le lui



RENDEZ-VOUS DE CHASSE.

enleva. François Vanloo ayant voulu conduire les chevaux de la voiture dans laquelle ils voyageaient, les chevaux s'emportèrent ; il fut renversé, et son pied s'étant embarrassé dans l'étrier, il fut traîné longtemps parmi les pierres, les ronces et les épines. Il mourut de ses blessures à Turin dans sa vingt-deuxième année.

Carle aurait voulu fuir cette ville et cet affreux souvenir ; mais il fut retenu à Turin par le roi de Sardaigne, et ne trouva quelque adoucissement à son chagrin que dans les bontés de ce prince, qui le chargea de décorer les trumeaux et dessus de porte de son cabinet. Il n'est pas pour les vrais peintres de meilleure et de plus saine distraction à leurs maux que la peinture. Carle peignit pour le roi une série de compositions empruntées à la *Jérusalem délivrée*. Il y fit paraître une grande fraîcheur de tons, une grâce aimable dans les attitudes,

et, dans les têtes des enfants et des femmes, un dessin qui ne manquait pas d'élégance. Enthousiasmé du travail de Vanloo, le roi le chargea de décorer un vaste plafond dans sa maison de plaisance de Stupigini. Carle y représenta avec bonheur Diane et ses nymphes au retour de la chasse. En même temps et comme si la nature de son talent lui eût permis de tout oser, il improvisa pour l'église de Saint-Philippe de Néri *l'Immaculée Conception*, et pour le couvent des religieuses de Sainte-Croix *la Cène* et *la Multiplication des pains*. Ces peintures étaient à peu près dans le sentiment de Carle Maratte, le plus aimable des faux dieux de cette époque de décadence.

Si occupé que fût Vanloo par son travail de chaque jour et par le soin de sa naissante gloire, il eut pourtant le loisir de devenir amoureux d'une comédienne et même de l'épouser. C'était la fille du musicien Somis, la savante cantatrice de Turin, celle que les poètes de la cour appelaient mythologiquement *Philomèle*. Carle Vanloo revint à Paris, avec sa jeune femme, en 1734. Madame Vanloo a conservé une place dans le souvenir des musiciens. Parmi les chanteuses de ce temps, elle fut des premières à révéler à la France la méthode et la mélodie italiennes.

Dès lors la carrière de Carle Vanloo n'est plus qu'une longue fête. Reçu académicien à trente ans (1735), sur la présentation de son tableau de *Marsyas écorché par les ordres d'Apollon* (musée du Louvre), il conquit bientôt tous les grades dans la docte compagnie. Il devint rapidement adjoint à professeur, professeur, recteur, directeur de l'école des élèves, premier peintre du roi. Princes, marquis, bourgeois, vinrent frapper à sa porte : tableaux d'église, tableaux de chevalet et de fantaisie, tout était enlevé par les amateurs avant que le dernier coup de pinceau fût donné. Carle Vanloo était singulièrement laborieux. A l'œuvre dès les premières heures du matin, il travaillait debout tout le jour, sans s'interrompre, sans se laisser distraire par aucun plaisir, et sans feu, même pendant la plus rude saison d'hiver. Aussi le nombre de ses tableaux et de ses dessins est-il considérable. Il était du reste assez soigneux de sa renommée : rarement satisfait de lui-même, il lui est plus d'une fois arrivé de détruire l'œuvre à peine achevée : c'est ainsi qu'ont péri ses *Grâces enchaînées par l'Amour* qui furent exposées et admirées au Salon de 1763, et le *Porus* qu'il avait peint pour le roi d'Espagne.

Ce Carle Vanloo qui, le pinceau à la main, semblait doué d'une imagination si ardente et toujours si bien éveillée, était, en dehors de son œuvre et dans la vie commune, le plus vulgaire de tous les hommes. Les mémoires des contemporains emploient même à son égard des expressions moins mesurées. Vanloo était fort répandu dans le monde, mais comme son intelligence engourdie était continuellement plongée dans une sorte de demi-sommeil, il n'y réussissait que médiocrement. Madame Geoffrin qui tenait alors le haut bout dans le Paris intelligent, le recevait familièrement chez elle, à ce fameux dîner du lundi qu'on appelait le dîner des artistes, et où venaient s'asseoir le délicieux pastelliste Latour, le sculpteur Lemoyne, Boucher, Vernet, illustre déjà, et quelques intimes amis de la maison. Marmontel, qui fut un des privilégiés, rend un assez faible témoignage de l'esprit de Vanloo. Il l'appelle le *bon* Carle Vanloo, et sous cette forme adoucie, on entend trop bien ce qu'il veut dire [1]. Diderot, qui connut aussi notre peintre, ne fait pas tant de façon, et il s'écrie dans un certain passage de ses *Salons* : « Mais dites-moi où cette bête de Vanloo a trouvé cela. Car c'était une bête : il ne savait ni écrire, ni lire, ni parler, ni penser [2]. » En revanche Diderot ne marchande pas le génie à cette bête.

Mais quelle que fût en réalité l'intelligence du *bon* Carle Vanloo, si naïf que fût son esprit, il n'en était pas moins le roi des artistes de son temps. Plus d'un, sans doute, eut un talent plus sérieux que le sien, mais peu surent peindre d'une aussi séduisante manière. Après la mort de François Le Moine, pendant ces heureuses années de 1740 à 1760, Carle Vanloo partagea avec Boucher la souveraineté et l'influence. Improvisateur inépuisable, il avait l'invention si facile, la main si prompte ! La première éducation qu'il avait reçue l'avait si bien préparé à cette lutte de tous les jours ! plus

[1] Marmontel, *Mémoires*, tome II, page 128.

[2] Diderot, *Salon de* 1765, page 154. Paris, l'an IV de la république.

d'une fois, dans le souvenir des leçons du sculpteur Le Gros, il trouva une force secrète. C'était même son habitude, à ce qu'on assure, de modeler avec de l'argile ou de la cire d'intelligentes maquettes qui l'aidaient beaucoup ensuite dans son œuvre, particulièrement quand il fallait faire *plafonner* les figures. Ce fait, si vraisemblable par lui-même, a été révoqué en doute par Naigeon, qui soutient que Vanloo peignait toujours de pratique ; mais Naigeon a contre lui la double autorité de Dandré-Bardon et de Diderot ; ce dernier s'exprime ainsi : « Le temps que Vanloo avait passé dans



DAVID ET SAUL.

l'atelier du statuaire Le Gros n'avait pas été perdu pour le peintre, surtout lorsqu'il s'agissait d'exécuter ces morceaux aériens, où l'on saisit difficilement la vérité par la seule force de l'imagination et où le pinceau se refuse ensuite à l'image idéale la plus nette et la mieux conçue. *Carle modelait sa machine* et il en étudiait les lumières, les raccourcis, les effets, le vague de l'air. S'il y découvrait un point de vue plus favorable qu'un autre, il s'y arrêtait, et retournait toute sa composition d'une manière plus piquante, plus hardie et plus pittoresque. »

Qu'importe au surplus? Ce qu'il convient de rappeler ici, bien que le fait puisse aujourd'hui paraître étrange, c'est que Carle Vanloo était moins considéré de son temps comme un peintre de fantaisie que

comme un maître savant dans le dessin, très-fort sur l'anatomie et tout à fait versé dans la connaissance de la statuaire antique. Indulgente époque que celle-là ! Boucher régnait dans le domaine de la grâce et du caprice, et parfois on en parlait sans trop de respect ; mais Vanloo, vénéré de tous, passait pour le fidèle représentant de l'art sévère et du grand style, oui, du grand style. « Peu de dessinateurs, dit gravement un des biographes qui nous ont raconté sa vie, ont possédé aussi parfaitement que lui les formes élégantes de l'antique [1]. » « Jamais peintre, ajoute un autre écrivain, ne poussa plus loin que Carle Vanloo la correction du dessin [2]. » Aussi pour donner une sanction officielle à tous ces mérites, M. de Tournehem, inspecteur des bâtiments et des jardins du roi, n'hésita pas à confier la place de directeur de l'école des élèves protégés, à un artiste qui possédait si bien les traditions ! Carle Vanloo s'acquitta si heureusement de cette fonction difficile qu'il fut nommé, deux ans après, en 1750, chevalier de Saint-Michel. L'Europe, qui dans la question des arts commençait à reconnaître la suprématie de la France, — et il faut convenir qu'elle avait assez mal pris son moment — l'Europe traita Carle Vanloo avec une égale bienveillance. Le roi de Prusse le voulut avoir à Berlin, mais retenu à Paris par son travail, par ses élèves et par son succès toujours grandissant, Sa Majesté Vanloo se contenta d'envoyer l'un de ses neveux à Sa Majesté prussienne.

Il était dit qu'aucun genre de bonheur ne manquerait à Carle Vanloo, et qu'il aurait cette bonne fortune d'être apprécié et vanté par Diderot, qui a raconté sa vie en quelques lignes et peint sa personne en quelques traits : « Carle dessinait facilement, rapidement et grandement : il a peint large ; son coloris est vigoureux et sage ; beaucoup de technique, peu d'idéal. Il se contentait difficilement et les morceaux qu'il détruisait étaient souvent les meilleurs. Il ne savait ni lire ni écrire. Il était né peintre, comme on naît apôtre. Il ne dédaignait pas le conseil de ses élèves dont il payait quelquefois la sincérité d'un soufflet ou d'un coup de poing ; mais le moment après, et l'incartade du maître et le défaut de l'ouvrage étaient réparés. Il mourut le 15 juillet 1765 d'un coup de sang, à ce qu'on dit, et j'y consens pourvu qu'on m'accorde que les *Grâces* maussades qu'il avait exposées au salon précédent, ont accéléré sa fin.

« Vanloo avait tous les symptômes du génie. Il était naturellement d'une humeur enjouée, et puis, tout à coup, il tombait dans un silence effrayant pour qui ne l'aurait pas connu. Il restait muet quelquefois pendant des semaines entières, soupant tous les soirs avec sa femme, ses enfants et ses élèves, sans proférer une parole et tournant sur eux des yeux étincelants et terribles. Il traitait les élèves du roi qu'il avait chez lui, comme des enfants. Il les assemblait quelquefois pour savoir leur jugement sur ce qu'il venait de faire. S'il s'élevait parmi eux une voix sincère, ils étaient obligés de se sauver, et à toutes jambes, pour n'être pas assommés. Un quart d'heure après, il faisait venir le censeur, et lui disait : Tu avais raison ; voilà vingt sols pour aller ce soir à la comédie ; et il n'aurait pas fait bon de refuser ses présents. Quelquefois il envoyait un élève lui acheter de la couleur et, quand celui-ci lui rapportait quatre ou cinq sols que le marchand lui avait rendus, il lui disait : C'est pour toi, c'est pour toi ; et il fallait les prendre ou s'exposer à quelque scène. Il allait tous les soirs au spectacle et surtout à la comédie italienne ; mais il était aussi de grand matin dans son atelier, et quand il était pressé ou obsédé d'une idée, il passait la nuit à se promener dans sa maison comme un voleur qui cherche à s'échapper et qui attend le retour de l'aurore avec impatience. Son confrère à l'Académie, Dandré-Bardon, qui sait lire et écrire, mais qui ne sait pas faire de tableaux, a publié un précis de sa vie où il n'y a rien de piquant ; c'est qu'il faut être peintre pour écrire la vie d'un peintre. »

Pour donner une idée de l'importance de Carle Vanloo, il suffira de redire le mot, souvent cité, de mademoiselle Clairon. Impatiente de lui faire un riche présent, la princesse Galitzin demandait un jour à la comédienne quel bijou, quel trésor lui agréerait davantage : « Mon portrait par Vanloo, » répondit-elle. Et c'est alors que Vanloo la peignit dans le personnage de *Médée*, l'un de ses rôles favoris. Qu'est devenu ce fameux portrait ? nous ne pouvons en retrouver la trace : le dix-huitième siècle l'admira beaucoup ; l'estampe que nous en ont

[1] Dandré-Bardon, *Vie de Carle Vanloo*, 1765, in-12, page 25.

[2] Fontaine, *le Nécrologe des hommes célèbres de France*, année 1766.

laissée Laurent Cars et Beauvarlet nous donne à penser que nous l'admirerions un peu moins. Mais l'engouement de la cour et de la ville pour Carle Vanloo ne connaissait aucune mesure. Un jour, après avoir été longtemps malade, il reparut dans une loge à la Comédie ; le parterre consolé se leva et applaudit son peintre comme il aurait applaudi son roi. Je ne sache que Voltaire à qui pareil triomphe soit advenu dans ce



CARLE VANLOO P. — M CABASSON. D. — CARBONNEAU SC.

L'ATELIER DE C. VANLOO.

siècle. Enfin, lorsqu'au retour d'un voyage fait en Angleterre, Carle revint mourir à Paris, le 15 juillet 1765, ce fut pour les amateurs et les artistes une sorte de deuil public.

Au salon qui suivit la mort de Vanloo, Chardin, qui d'ordinaire était chargé du placement des tableaux de l'exposition, prit soin d'arranger en l'honneur de l'illustre directeur que l'académie venait de perdre, une espèce de trophée pittoresque composé de ses dernières œuvres noblement groupées. Autour du portrait de l'artiste peint par son neveu Louis-Michel Vanloo, Chardin avait placé *Auguste faisant fermer les portes du temple de Janus*, vaste machine récemment achevée par Carle, puis sa *chaste Suzanne*, ses *Grâces*, sa *Vestale*, les sept esquisses que Diderot trouvait sublimes, où il avait ébauché la vie de saint Grégoire pour une des chapelles des Invalides, et enfin sa fameuse allégorie des *Arts suppliants*, morceau précieux et

du plus beau fini, qui représentait les Beaux-Arts désolés s'adressant au Destin pour en obtenir la santé de madame de Pompadour. Ces diverses productions sont décrites avec complaisance et en détail par Diderot aux premières pages de son compte rendu du salon de 1765, pages vives, décousues et charmantes, échappées à une plume inspirée et dans lesquelles on sent percer à chaque ligne, à chaque mot, une grande sympathie pour l'homme, et pour le peintre une partialité qui ne va pas néanmoins jusqu'à l'aveuglement.

Plus sévère, la critique moderne a enlevé bien des rayons à l'auréole qui brillait jadis autour du nom de Carle Vanloo. L'école de David a été pour lui sans pitié. Comme Watteau, comme Boucher, comme la plupart des maîtres du dix-huitième siècle, Vanloo est tombé du haut du piédestal que ses contemporains lui avaient élevé : trop vanté d'abord, il a été ensuite trop rabaissé. Le moment est donc venu de lui rendre justice, après cette exagération de dénigrement et cet excès d'enthousiasme.

L'œuvre de Carle Vanloo est partout : le hasard des révolutions, le caprice des amateurs ont dispersé les feuilles de ce curieux livre où sa vie est mieux racontée que dans les témoignages écrits ; mais Paris conserve heureusement assez d'ouvrages de Vanloo pour permettre d'apprécier ce talent facile, abondant et qui, malgré la secrète influence qu'exercèrent sur lui les écoles de Hollande et d'Italie, resta toujours si fidèle au goût français et traduisit si heureusement la pensée du dix-huitième siècle. Sans rappeler celles que nous avons déjà citées, le musée du Louvre possède plusieurs peintures de la main de Carle Vanloo et notamment *la Halte de chasse* qu'il exécuta pour Fontainebleau en 1737. C'est une composition mouvementée et charmante, une scène du plus habile arrangement, de la plus spirituelle facture. Un groupe joyeux de jeunes seigneurs et de jeunes femmes s'est assis sur l'herbe ; des valets ont placé devant les chasseurs les mets les plus friands d'un déjeuner à la mode du dix-huitième siècle ; les flacons de vins d'Espagne sont bruyamment débouchés, et déjà l'ardente liqueur pétille dans les verres et dans les yeux des convives. Certes le paysage est un peu bleu, les fonds rappellent trop les décors que Vanloo peignit pour l'Opéra ; mais les costumes sont de la plus coquette élégance, les attitudes sont naturelles, la couleur est lumineuse et gaie. Pourquoi Vanloo, ignorant sa force réelle, a-t-il fait si peu de tableaux dans cette manière aimable et vivante, à laquelle appartiennent aussi *le Concert*, *la Conversation espagnole*, *Madame de Pompadour prenant du thé*, *la Lecture*, et même *le Contrat de mariage*, bien que ce dernier tableau soit traité dans le goût de Rembrandt. Mais, interprète spirituel des scènes de la vie réelle, il voulut s'attaquer à la grande histoire de l'antiquité, à celle plus sérieuse encore de l'Ancien et du Nouveau Testament, et ce fut son erreur.

Les œuvres de ce genre que nous avons au Louvre sont assez faibles. Pour savoir comment Vanloo comprenait la peinture religieuse, il faut regarder les tableaux qui ornent l'église des Petits-Pères, notamment celui qui représente la *Dispute de saint Augustin avec les donatistes,* et *le Vœu de Louis XIII,* le *Saint Charles Borromée* de Notre-Dame, le même saint et une *Vierge* à Saint-Merri. On trouve dans tous ces morceaux la vérité, mais souvent aussi la pauvreté des modèles directement empruntés à la nature. Ce qui rachète ce côté vulgaire, c'est la chaleur du sentiment qui anime les ouvrages de Carle Vanloo. Grâce à sa vive manière de sentir, ce peintre aperçoit toujours dans un sujet cent fois traité par d'autres, des circonstances nouvelles qui le rajeunissent ; il sait choisir dans le drame le moment le plus favorable à la peinture. Tout récemment, en allant voir un tableau de Charles Coypel, à Saint-Merri, nous avons été frappé de la beauté du *Saint Charles Borromée* de Carle Vanloo, particulièrement de ce qu'il a d'essentiellement pittoresque. Bien distribuées, bien éclairées, les figures se font valoir l'une l'autre, sans diviser l'attention du spectateur, sans disperser l'intérêt. Il y a beaucoup d'âme et d'onction dans le saint prélat qui porte le viatique aux pestiférés ; il y a beaucoup de naturel, de mouvement et de vie dans toutes les autres figures du tableau. Les draperies sont jetées de *grand goût*, comme on disait du temps de Vanloo ; le coloris ne présente que des tons rompus et passés formant une harmonie des plus charmantes, et quant à l'exécution, elle est facile, franche et libre, et néanmoins elle a quelque chose de tendre qui caresse l'œil [1].

[1] Carle Vanloo fit un beau dessin de ce tableau de *Saint Charles Borromée*, et il l'offrit à son ami Charles Coypel, comme nous l'apprend un article du *Catalogue des tableaux, dessins, marbres, bronzes, modèles, etc., du cabinet de feu M. Coypel,*

Enfin, à Saint-Sulpice, dans la chapelle de la Vierge, dont Fr. Le Moine avait décoré le plafond, Carle Vanloo a



MARIAGE DE LA VIERGE.

peint en quatre tableaux, d'un ton qui est devenu malheureusement un peu sombre, l'histoire de Marie et de

premier peintre du roi, rédigé par Mariette, en 1752, pour la vente. On lit dans ce catalogue précieux et fort rare, à la page 56 : « *Saint Charles administrant le viatique aux pestiférés,* » dessin aussi terminé qu'il soit possible d'en voir et d'une composition magnifique, par M. Charles Vanloo. C'est un bouquet donné par lui à feu M. Coypel le jour de sa fête. Il est sous glace. »

l'Enfant divin. Les contemporains de Vanloo qui le comparaient sans façon à Paul Véronèse[1], lui reprochèrent d'avoir, comme ce grand peintre, violé toutes les lois du *costume* dans ces peintures de la chapelle de la Vierge ; on trouvait ridicule, par exemple, qu'il eût mis une chappe sur les épaules du vieux Siméon ; mais c'était perdre son temps, en vérité, que d'aller recommander l'observation de ces convenances à un homme aussi incapable de sacrifier l'effet de son tableau à des considérations de ce genre. Carle était peintre avant tout, comme Rembrandt, comme Véronèse, et s'il effarouche à bon droit les hommes de style, s'il choque à tout instant l'érudition historique et d'autres bienséances, on peut assurer du moins qu'en dépit de ses trivialités, de ses anachronismes, il ne déplaira jamais à des peintres.

On conçoit ce qu'un pinceau si fécond et si rapide a dû créer pendant cette longue carrière qui jusqu'au dernier jour fut vouée au travail. Un des genres où Carle Vanloo a le mieux réussi, c'est la peinture de décor : il a fait beaucoup de ces hardies ébauches qui, souriant dans leurs cadres chantournés, ornaient dans les boudoirs du dix-huitième siècle les dessus de portes ou les trumeaux des glaces. C'est ainsi qu'il peignit à Bellevue, pour Mme de Pompadour, ces quatre allégories où il a représenté les arts sous la figure d'enfants symboliques et qu'on retrouvait, non sans plaisir, au Louvre, dans la collection Standish, rendue en 1849 à la famille d'Orléans et vendue aux enchères à Londres. Enfin il n'est guère d'amateurs qui ne connaissent, au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, les trois panneaux sur lesquels Vanloo a peint, dans un aimable goût de couleur, *la Poésie amoureuse, l'Invention de la flûte* et *les Trois protecteurs des Muses.*

Mais pour bien apprécier Vanloo, c'est peu d'étudier son œuvre, il faudrait encore la rapprocher de celles de ses élèves, de Doyen, de Lagrenée l'aîné, de Lépicié, de Julien de Parme. C'est là surtout qu'on peut comprendre quelle fut sa part d'influence sur les jeunes esprits de son temps et par suite sur les destinées de l'école française. Sans gravité dans le dessin et faible du côté de l'expression, il fut de ceux qui, entraînés à la recherche du mouvement et de la vie, ont perdu le sentiment de la mesure, exagéré les gestes, tortillé les draperies et multiplié follement ces lignes qu'on a appelées *flamboyantes* et qui n'étaient que bizarrement tourmentées. Lancés dans cette voie dangereuse, les élèves de Vanloo ne surent pas s'arrêter. C'est surtout contre eux qu'aux dernières années du siècle, Vien et David protestèrent avec tant d'éclat en donnant le signal d'une révolution où le nom de Carle Vanloo, compromis avec celui de ses disciples, disparut effacé par le rayonnement des gloires nouvelles. Et cependant, il faut bien le dire, un siècle entier ne se trompe pas au point qu'il ne faille rien garder de son sentiment, sinon sur les principes, au moins sur les hommes. N'est-ce donc rien d'ailleurs que d'avoir passionné Diderot? Carle Vanloo était, à n'en pas douter, un artiste de génie, qui, venu à une époque de décadence et élevé dans un milieu corrompu, ne fut que le héros le plus brillant de la peinture dégénérée, au lieu d'en être le réformateur. Quand il se bornait à jeter son feu dans de larges esquisses, il était vraiment admirable, et celles qu'il fit pour la chapelle de Saint-Grégoire aux Invalides, l'année même de sa mort, portent la griffe d'un grand peintre : « Belles choses ! mon ami, belles choses ! s'écrie à chaque instant Diderot. Ici *le saint distribue son bien aux pauvres,* et Vanloo nous fait voir comment on peint la mendicité, comment on peut la rendre intéressante, sans la montrer laide, et quel genre de beauté convient aux misérables qui ont souffert de la faim et sont en peine de la vie. Là *il refuse le pontificat,* et comme il le refuse bien ! Comme il est bien pénétré de son insuffisance ! Que cela est simple ! — C'est toujours Diderot qui parle. — Et qui ne sent l'effet de cette nuée claire, sur le fond, et sur le devant, de cette voûte obscure où le saint a été surpris en prière ! Plus loin *Grégoire obtient par ses prières la cessation de la peste,* et Vanloo se surpasse encore dans cette belle esquisse. Un seul épisode suffit au génie pour montrer toute la désolation d'une ville ; il ne lui faut qu'une jeune fille qui soulève un vieillard moribond et qui l'exhorte à bien expirer. Le saint, pieds nus, en habit de diacre et reconnaissable à l'involontaire noblesse de sa personne plus encore qu'à la douce clarté répandue autour de sa tête, le saint, dis-je, attache les regards de la foule sur ce groupe désolé. Un ciel orageux qui s'éclaircit annonce la fin prochaine du fléau. » Une autre esquisse, la plus belle de toutes, est celle où l'on voit le saint dicter ses homélies à un secrétaire qui les

[1] Voy. les *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1748.*

écrit : « On ne sait, dit l'illustre écrivain, si on arrêtera ses yeux sur la belle tête du saint ou sur l'attitude si naturelle et si vraie du secrétaire. On va de l'un à l'autre de ces personnages et toujours avec le même plaisir. La nature, la vérité, la solitude, le silence de ce cabinet, la lumière douce et tendre qui l'éclaire de la façon la plus analogue à la scène, à l'action....... voilà, mon ami, ce qui rend cette composition sublime et ce que *Boucher* n'a jamais conçu. Cette esquisse est surprenante. Mais dites-moi où cette bête de Vanloo a trouvé cela..... » Puis, se ravisant tout à coup, l'écrivain salue le génie de Vanloo et s'écrie dans une de ses boutades inattendues et ravissantes : « Méfiez-vous de ces gens qui ont leurs poches pleines d'esprit et qui le sèment à tout propos ; ils n'ont pas le démon : ils ne sont pas tristes, sombres, mélancoliques et muets ; ils ne sont jamais ni gauches ni bêtes. Le pinçon, l'alouette, la linotte, le serin jasent et babillent tant que le jour dure ; le soleil couché, ils fourrent leurs têtes sous l'aile, et les voilà endormis. C'est alors que le génie prend sa lampe et l'allume, et que l'oiseau solitaire, sauvage, inapprivoisable, brun et triste de plumage, ouvre son gosier, commence son chant, fait retentir le bocage et rompt mélodieusement le silence et les ténèbres de la nuit. »

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

C'est dans les églises de Paris qu'il faut surtout chercher les ouvrages de Carle Vanloo. Il a été un temps où l'on n'en voyait aucun d'exposé dans les GALERIES DU LOUVRE. Aujourd'hui on y trouve, dans les salles qui regardent la rivière : *le Repos champêtre*, grand tableau de genre de Vanloo — c'est celui qui est gravé ici ; — *le Mariage de la Vierge*, composition de sept figures pareillement gravées ici, et ailleurs par Charles Dupuis.

L'ÉGLISE NOTRE-DAME possède *Saint Charles communiant les pestiférés de Milan*. Ce tableau était placé autrefois dans la chapelle Vintimille.

A SAINT-SULPICE, dans la chapelle de la Vierge, quatre tableaux représentant : 1° *la Naissance de la Vierge* ; 2° *l'Annonciation* ; 3° *la Visitation* ; 4° *la Présentation au temple*. Ces derniers sont regardés comme les meilleurs tableaux de Carle pour le coloris.

A SAINT-MERRY se trouvent encore deux bons tableaux de Carle Vanloo : l'un représente *la Vierge tenant l'enfant Jésus*, l'autre *Saint Charles Borromée*.

A NOTRE-DAME DES VICTOIRES (dite l'église des PETITS-PÈRES), trois grands tableaux : le premier, qui orne le maître-autel, est *le Vœu du roi Louis XII* ; le second, *le Baptême de saint Augustin*, de son fils et d'Alype, son ami ; le troisième, *la Prédication devant Valère*.

AUX MISSIONS ÉTRANGÈRES, une *Adoration des Mages*.

Voici la liste des ouvrages de Carle Vanloo, telle que nous la trouvons dans le *Nécrologe* de 1765. Elle se divise en deux parties : les tableaux religieux et les sujets profanes. Nous ne donnerons ici que la seconde, parce que la première fait à peu près double emploi avec ce que nous venons d'indiquer.

A VERSAILLES, les portraits du *Roi* et de la *Reine*, en pied.

Dans la GALERIE DE CHOISY, *Auguste faisant fermer les portes du temple de Janus*.

Chez le COMTE D'ARTOIS, *l'Amour menaçant Psyché*, *Psyché et l'Amour* dans un char attelé de cygnes.

Dans la GALERIE DES PETITS APPARTEMENTS, *Chasse à l'ours*, *Chasse à l'autruche*.

A FONTAINEBLEAU, dans la salle du Conseil et les petits appartements, *Halte de chasse*, *les Quatre éléments* en camaïeux verts ; six autres camaïeux représentant *la Valeur*, *la Renommée*, *Bellone*, *la Paix*, *la Vérité*, *l'Histoire*.

A l'HÔTEL SOUBISE, *Jupiter et Junon*, *Castor et Pollux*, *Vénus à sa toilette*, *Mars et Vénus*.

Chez le DUC DE PRASLIN, *l'Amour menaçant*, gravé par Méchel ; *une Caravane*, grand paysage.

Chez M. LE DUC DE LA ROCHEFOUCAULD, *Junon*, *Diane*.

Dans le cabinet du MARQUIS DE MARIGNY, le portrait du *Roi*, en pied, de moyenne grandeur ; *Antiope*, gravé par Fessard ; *Madame de Pompadour* prenant du thé ; *une Sultane* travaillant à la tapisserie ; *la Tragédie*, gravée par Salvador Carmona ; *la Comédie*, gravée par le même ; *la Peinture*, *la Sculpture*, *l'Acrhitecture*, *la Musique*, gravées par Fessard ; *la Peinture*, exécutée en haute lisse par Cozette ; *la Sculpture*, *Jeux d'enfants*, *Bas-reliefs* feints de marbre ; *la Vestale Tuccia*, *les Amours guerriers*, *Allégorie des Parques*.

A l'ACADÉMIE DE PEINTURE, *Marsyas* écorché ; *Ganymède* ; *le Triomphe de Silène*, gravé par Lempereur.

Aux GOBELINS, *Thésée* combattant le taureau de Marathon ; *Amymoné et Neptune*, exécuté en tapisserie pour M. de Marigny.

Au CABINET DES MÉDAILLES, *la Poésie, ou Psyché conduite par l'Hymen* ; *l'Invention de la flûte, ou Syrinx et Pan* ; les trois protecteurs des Muses : *Apollon*, *Mercure*, *Hercule Musagète*.

A l'HÔTEL-DE-VILLE DE PARIS, *la Publication de la paix* en 1739.

Chez le DUC DE CHEVREUSE, *l'Adoration des Bergers*, gravée par Cars.

Chez MADAME GEOFFRIN, *la Conversation espagnole*, *Preneuse de café*, *Liseuse*, *Dormeuse*, *la Lecture*, *l'Offrande à l'Amour* ; le portrait de *Vanloo*, par lui-même ; *Tête d'enfant* à l'encaustique ; *Vestale tenant une corbeille de fleurs*.

Chez M. DE BOULLONGNE, *Zéphir et Flore*.

Chez M. TURGOT, *une Vierge* de grandeur naturelle.

Chez M. L'ABBÉ DE BRETEUIL, *le Printemps*, *l'Automne*.

Chez M. LOUIS VANLOO, *la Chaste Suzanne*, *Jeune homme faisant des bulles de savon* ; il est peint sur une ébauche de Rembrandt.

Chez M. JANNEL, intendant général des Postes, *la Peinture*, *la Sculpture*, *l'Architecture*, *la Musique*, deux *Bas-reliefs* peints en marbre, *Jeux d'enfants*.

Chez M. de la Reynière, *David jouant de la harpe devant Saül*, gravé par Cochin.

Chez M. de Julienne, *le Mariage de la Vierge*, gravé par Ch. Dupuis ; *la Résurrection*, gravée par S. Carmona ; *Bacha faisant peindre sa maîtresse*, gravé par Lépicié ; *Médée et Jason ; Sacrifice à l'Amour*.

Chez M. de La Ferté de Jully, *Énée et Anchise*, gravé par Nicolas Dupuis ; *le Contrat de mariage*, par Lépicié.

Chez M. Gagny, *Joseph et la femme de Putiphar ; la Raison*, figure allégorique.

Chez M. Massade de Saint-Bresson, *Nessus enlevant Déjanire, Apollon et José*.

Chez M. Plénin, secrétaire d'ambassade, *les Grâces*.

Chez M. de Fonferrière, *les Baigneuses*, gravé par Lempereur, *Jeux d'enfants, une Vestale*.

Chez mademoiselle Clairon, son portrait peint en Médée ; chez M. Lenoir, *l'Amour debout, appuyé sur son arc*, gravé par Strange.

Chez M. Silvestre, *un Buste d'apôtre* ; chez M. Lebrun, *le Samaritain* ; chez M. Lemoine, sculpteur du roi, *Étude d'une tête d'ange* ; chez M. Falconnet, sculpteur du roi, *l'Assomption de la sainte Vierge*, projet de plafond.

Chez M. de Caveux, *l'Aveuglement des Sodomites ; Saint Germain reçoit le vœu de sainte Geneviève ; Saint Jean-Baptiste*, gravé par Vagner ; *Noli me tangere*, gravé par S. Carmona.

A Rouen, chez madame de Brevedent, *Mars et Vénus*, gravé par Ravenet ; dans la salle des Consuls, *la Vierge et l'enfant Jésus*.

A Avignon, M. de Mornas, *Sainte Geneviève*, gravée par Balechou.

En Angleterre, *la Jeune Orientale*.

Pour le roi d'Espagne, *Porus vaincu par Alexandre*.

Pour le roi de Prusse, *le Concert* et *le Sacrifice d'Iphigénie*.

Pour le roi de Sardaigne, onze sujets peints d'après *la Jérusalem* du Tasse.

Pour le roi de Danemark, quatre Vertus : *la Justice, la Magnificence, la Prudence, la Valeur*.

Chez divers, *Vénus commande des armes à Vulcain ; Mademoiselle Vanloo*, âgée de trois ans, gravée par Basan ; *une Vestale, Vénus au bain, Alexandre et Sisygambis, une Madeleine, la Sibylle de Cumes, l'Asie, Prométhée, Clytie abandonnée par Apollon, Auguste ferme le temple de Janus*.

Les dessins de Carle Vanloo sont faits hardiment, et le plus souvent à la sanguine mêlée de pierre noire.

Vente Julienne, 1777. *Un Bacha faisant peindre sa maîtresse*. Composition connue par la gravure de Lépicié ; 5,002 liv. *La Résurrection de Notre-Seigneur*, dont on a l'estampe gravée par Salvador Carmona ; 1,700 liv. *Une jolie femme*, de taille svelte, tient une guirlande de fleurs devant un amour feint en marbre sur un piédestal ; 2,403 liv. *Hippolyte de Latude-Clairon* dans le rôle de Médée ; on y voit Lekain dans le rôle de Jason ; 1,200 liv.

Vente de Carle Vanloo, 1765, après décès. *Suzanne entre les vieillards*, figures de grandeur naturelle. C'est le dernier ouvrage du maître ; 5,000 liv. Une ébauche du même sujet en deux figures, grandeur naturelle ; 400 liv.

Six esquisses et un plafond destinés pour les Invalides, sujets tirés de la vie de saint Grégoire ; 5,000 liv.

La Raison sous les traits d'une femme qui conduit un lion en laisse ; 632 liv.

L'esquisse d'une *Nativité*, peinte sur cuivre ; 601 liv. *Le Corps de garde*, dessin gravé par François ; 300 liv.

Vente Lalive de Jully, 1770. *Énée portant son père Anchise*, tableau gravé par Dupuis ; 2,000 liv. *Le Contrat de mariage*, gravé par madame Lépicié ; 1,200 liv.

Vente Blondel de Gagny, 1776. *La Femme de Putiphar* retenant Joseph par son manteau ; les deux figures sont de grandeur naturelle, vues jusqu'aux genoux ; 1,279 liv. *La Raison contenant la Force*, allégorie représentée par un homme qui retient un lion ; 1,200 liv.

Vente Randon de Boisset, 1777. *Le Mariage de la Vierge*, tableau peint en Italie ; 6,000 liv. *L'Adoration des bergers*, 3,002 liv. Ce dernier provenait de la vente Lempereur, où il était monté à 4,800 liv.

Vente prince de Conti, 1777. *Énée portant son père Anchise*, provenant des cabinets de Lalive et Michel Vanloo ; 7,225 liv. *L'Adoration des rois*, esquisse terminée du grand tableau qui est dans l'église des Missions étrangères ; 1,110 liv. *Sainte Clotilde*, esquisse du tableau qui est à Choisy-le-Roi : la Sainte est à genoux au-dessous d'une gloire d'anges ; 501 liv. Cette esquisse provenait de la vente de Louis-Michel Vanlóo, où elle avait été poussée à 720 liv. Le buste d'une *Vestale*, peint à l'encaustique, tableau ovale ; 100 liv. Esquisse du *Saint Pierre délivré de prison* qui est à Saint-Germain des Prés ; 320 liv.

Vente Thélusson, 1777. *Une Nymphe au bain*, tableau légèrement touché et d'un ton clair ; 1,900 liv.

Vente du duc des Deux-Ponts, 1778. *Une femme turque joue du tuth*, assise sur des oreillers, proche d'une table sur laquelle est un vase de fleurs ; 1,236 liv.

Vente marquis de Ménars, 1781. *Allégorie sur la maladie de Mme de Pompadour* ; 2,661 liv. *Les quatre Arts* représentés par des enfants ; tableaux de forme ronde, gravés par Fessard ; 3,100 liv. *La Peinture et la Sculpture*, tableaux de forme ovale. Elles sont représentées par deux femmes en buste, dont une tient une tête sculptée, l'autre une palette devant un chevalet ; 1,500 liv. *La Peinture*, tableau exécuté en tapisserie aux Gobelins ; 761 livres. *L'Exercice de l'Amour*, composition de vingt-quatre figures principales, en diverses attitudes d'évolutions militaires ; 1,600 liv. *Une Vestale*, peinte à l'encaustique ; tableau ovale ; 491 livres. *Amymoné*, poursuivie par Pan, se réfugie dans les bras de Neptune. Ce sujet a été exécuté en tapisserie pour M. de Marigny (de Ménars). Nous en avons vu le dessin, qui est fort beau, dans le cabinet de M. Joly, amateur, à Paris.

Deux sujets faisant pendant. L'un représente *une Femme* habillée en sultane, à laquelle une esclave noire présente une tasse de thé. La tête est un portrait fort ressemblant de la marquise de Pompadour. L'autre, la même *Sultane* travaillant à une tapisserie ; elle est accompagnée d'une autre femme. Ces morceaux ont été gravés par Beauvarlet sous les titres de *la Sultane* et *la Confidente* ; 1,900 liv.

Jupiter et Antiope, un des plus beaux tableaux du maître ; il a été gravé par Fessard ; 3,151 liv.

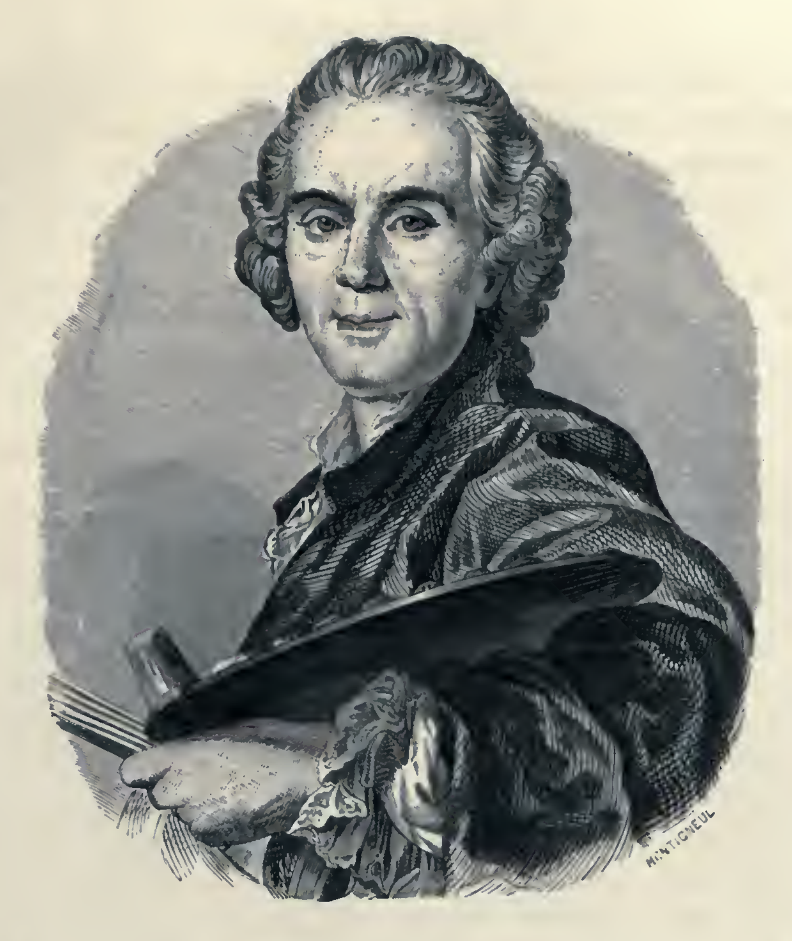
Vente Boileau, 1782. *Sainte Clotilde*, esquisse avancée du tableau de Choisy-le-Roi, provenant de la vente du prince de Conti ; 300 liv.

Vente Tolozan, 1801. *Le Mariage de la Vierge*, provenant de la vente Randon de Boisset ; 4,000 francs (acheté pour le Louvre).

Carle Vanloo

Carle Vanloo 1737

2009-76. — Corbeil. — Typ. et stér. de Crété.



École Française. *Marines.*

JOSEPH VERNET

NÉ EN 1714. — MORT EN 1789.



Le père de Carle Vernet, le grand-père d'Horace, Claude-Joseph Vernet, était lui-même fils d'un peintre, et plus que personne il fut possédé de ce génie de la peinture qui a illustré dans sa famille trois générations d'artistes.

Les histoires faites à plaisir sur la plupart des peintres célèbres ne sont que vraies de Joseph Vernet. Lui-même il a raconté souvent qu'à son retour d'Italie sa mère lui donna des figures dessinées par lui à l'âge de cinq ans, lorsqu'à titre de récompense on lui avait permis de se servir des crayons qu'il voulait dérober. Il n'avait pas encore quinze ans qu'il peignait déjà des dessus de portes, des écrans de cheminées, des panneaux de chaises à porteurs[1], et montrait cette facilité de conception et de pinceau qui devait caractériser tous les Vernet.

Joseph Vernet, pour qui son père ne rêvait pas moins que les brillantes destinées du peintre d'histoire, ne pouvait rester à Avignon, sa ville natale. On se crut obligé de l'envoyer à Rome, et un jour son père lui remit une

[1] Rastoul, *Tableau d'Avignon*, Avignon, 1836.

douzaine de louis en le recommandant à un voiturier qui se chargea de le conduire à Marseille. La route fut longue; à chaque instant il fallait arrêter les chevaux pour que le jeune peintre eût le loisir de crayonner ces paysages de la Provence, si différents de ceux du Comtat, et d'admirer tel groupe de montagnes dont la stérilité contraste avec la verdure des plaines qui se déroulent à leur pied, sillonnées de routes nombreuses.

Mais tandis que Joseph Vernet s'en allait ainsi consulter les grands maîtres, il rencontra tout à coup son maître véritable : ce fut la mer.

Quand il la découvrit pour la première fois, du haut d'une montagne appelée la *Viste*, proche de Marseille, il en reçut une impression si vive, si profonde, que dès ce moment sa vocation fut décidée : il se sentit peintre de marines. Devant lui s'étendait à perte de vue la Méditerranée; trois îles à quelques lieues de la terre semblaient placées là comme des fabriques destinées à rompre l'uniformité de ce lac immense, pour le plaisir des yeux; à droite, s'élevait un escalier de maisons de campagne coupées par des bouquets d'arbres; à gauche, c'était le petit port des Martigues; au milieu, d'innombrables navires agitant la rade de Marseille, et pour terminer l'horizon, la tour de Bouc perdue dans les vapeurs du lointain. Ce spectacle fut un avertissement au génie de Vernet : la nature, en l'invitant à peindre des marines, lui fournissait plus que les éléments du tableau, le tableau même. Il y a des artistes, et ceux-là sont fort rares, qui trouvent en eux, dans les trésors de leur méditation, dans les régions de leur idéal, des formes et des figures que la mémoire des yeux ne leur a point conservées; ils savent représenter avec force, comme eût fait le Poussin, non-seulement les phénomènes admirés, la lumière connue, la création visible et palpable, mais encore certaines convenances délicates dont ils ont découvert le secret par la pensée. Il est d'autres artistes, au contraire, dont l'âme est constamment ouverte à toutes les impressions venues du dehors et qui les sentent assez vivement pour les exprimer de même : leurs yeux sont comme des fenêtres par où entrent les idées sous forme d'images; leur génie est semblable à ces harpes éoliennes qui attendent, pour résonner, les souffles de l'air. Ceux-là sont de la véritable race des peintres, et de ce nombre fut Joseph Vernet. Tant qu'il n'eut pas assisté à une tempête, il ne fut qu'un peintre de rades et de navires; mais le jour où il eut entendu les bruits rauques de la mer irritée, lorsqu'il se fut trouvé sur un vaisseau battu des vents, menacé de la foudre et prêt à sombrer, son âme se mit à l'unisson de la tempête; il se souvint pour toujours de la frayeur et du geste des matelots, de l'altération des physionomies et de la grande allure des flots soulevés.

Ce fut en allant de Marseille à Rome, ainsi que le raconte un de ses amis, M. Pitra, que Joseph Vernet, voyant se former une tempête à la hauteur de l'île de Sardaigne, fut saisi, non pas de frayeur, mais d'admiration; au milieu des alarmes de l'équipage, le peintre semblait humer le péril; il n'avait qu'un désir : celui de traverser la tempête, d'y être mêlé, pour ainsi dire, afin d'étonner un jour et d'épouvanter les autres par la représentation des terribles effets qu'il allait surprendre; il n'avait qu'une peur, celle de manquer un spectacle si nouveau pour lui. On sait qu'il se fit attacher sur le pont au grand mât, et que là, ballotté en tout sens, couvert de lames d'eau, et d'autant plus animé par cette lutte corps à corps avec son modèle, il peignit la tourmente, non sur la toile, mais dans sa mémoire qui jamais ne perdit rien. Nuages, vagues et rochers, lignes et tons, il voit, il pénètre tout, il saura tout par cœur, et le mouvement des chaloupes, et l'inclinaison du navire, et les accidents de lumière coupant un ciel d'ardoise qui sert de fond à la blancheur de l'écume.

Arrivé à Rome en 1732, Joseph Vernet entra dans l'école de Bernardino Fergioni, peintre de marines que bientôt il devait surpasser. Il n'avait alors que dix-huit ans, étant né en 1714. Parfaitement inconnu dans Rome, le jeune peintre vivait du produit de quelques dessins de marines; mais ne trouvant que peu d'amateurs et des prix modiques pour un genre de dessin qui, plus que tout autre, laisse regretter l'absence de la couleur, il essaya de peindre des marines de petites dimensions qu'il vendit un ou deux sequins, jusqu'au jour où un cardinal lui en donna quatre louis. Le perruquier chez lequel il logeait à Rome laissa tout exprès s'accumuler plusieurs termes, avec l'arrière-pensée de se faire payer en peinture, et après l'avoir souvent regardé peindre en silence, il lui demanda un jour certain tableau qui représentait l'aurore et qui était destiné à ce

même cardinal dont nous avons parlé; c'était le jour où le peintre devait quatre termes. Le cardinal arrive; le perruquier se jette aux pieds de Son Éminence et la supplie, les larmes aux yeux, d'abandonner le tableau que le peintre vient d'achever pour elle[1].

A Rome, la réputation d'un artiste se fait rapidement, pour peu qu'une Éminence en prenne soin. Celle de Vernet se fit ainsi. Du reste, il songeait moins à tirer profit de son talent qu'à l'agrandir. Chaque jour il sortait de Rome et s'en allait dans la campagne observer à loisir les tons de ciel, voulant toujours peindre d'après nature. Il épiait les teintes de l'horizon aux différentes heures du jour et cherchait à les imiter dans leurs fugitives nuances; mais il s'aperçut que ses observations, quelque rapides et passionnées qu'elles



VUE DES ENVIRONS DE CITTA NUOVA.

fussent, ne pouvaient suivre la continuelle variation des couleurs de l'atmosphère, et désespérant de jamais fixer sur la toile la mobile harmonie de ces tableaux qui mettaient si peu de temps à être admirables et à disparaître, il inventa un alphabet de tons, d'autant plus curieux qu'un autre peintre nous en a laissé la description[2]. Les divers caractères de cet alphabet étaient accolés à autant de teintes différentes et y correspondaient; s'il voyait le soleil se lever d'une couleur fraîche et argentine ou se coucher dans la pourpre, s'il voyait un orage s'approcher ou s'enfuir, il ouvrait ses tablettes et aussi promptement que l'on jette dix ou douze lettres sur le papier, il indiquait toute la gradation des tons qu'il admirait. Après avoir ainsi comme sténographié les beautés du ciel, il revenait dans son atelier les traduire sur la toile d'après ses chiffres, et arrêter la composition de ce mobile ensemble; tel effet

[1] Lettre de M. Pitra, administrateur de la ville de Paris: on la trouve imprimée dans la *Correspondance de Grimm* du mois de décembre 1789. M. Pitra, comme il nous l'apprend, était un ami de Joseph Vernet, et tenait de lui-même la plupart des détails qui font la substance de sa lettre.

[2] Renou, dans l'*Art de peindre,* traduction en vers français du poëme latin de Dufresnoy, Paris, Didot, 1789.

charmant, depuis longtemps disparu, était ainsi restitué dans toute son harmonie pour l'enchantement de nos yeux.

Loin de s'en tenir à une étroite spécialité, Joseph Vernet voulut élargir son cadre. Il s'était lié à Rome avec Locatelli, Panini et Solimène. Comme eux il étudia les belles ruines d'architecture antique et les nobles paysages de la campagne romaine, la chute des torrents, les rochers et les célèbres cascatelles de Tivoli. Il portait aussi une attention particulière aux proportions des figures, à leur attitude, à leur mouvement, et quand il eut fait un voyage à Naples, — ce voyage eut lieu vers 1737 [1], — il prit du goût pour le costume de pêcheur et des lazzaroni, et il en habilla le plus souvent ses figures. Un tel amour de la nature et de l'art, cette contemplation assidue des phénomènes de la lumière aux différentes heures du jour, et enfin cette étude approfondie de tant d'accessoires dont il devait relever l'importance, tout cela, joint à un génie de prime saut, fit de Vernet un excellent paysagiste, moins lumineux sans doute que Claude Lorrain, et moins noble, mais aussi habile à rendre les effets de brouillard, et bien supérieur, comme le remarquait Diderot, dans l'invention des scènes, le dessin des figures, la variété des incidents et le reste.

Déjà le peintre français avait pris sa place dans Rome; on le recherchait, et ces mêmes paysages, ces marines que d'abord il avait donnés en payement pour des loyers en retard, il les vendait maintenant à des prix élevés. On lui demandait de toutes parts des *tempêtes*, des *calmes*, des *coups de vent*, des *cascades*. On le chargea d'orner de paysages le palais Rondanini et la galerie Borghèse. Il les exécuta dans le sentiment fier de Salvator; il choisit les plus terribles accidents de la nature, d'affreux ravins où se précipitent des torrents qui bondissent d'un rocher à l'autre, entraînant avec eux des troncs d'arbres déracinés; mais les figures qu'il peignit au fond de ces abîmes ne sont pas aussi sombres, il s'en faut bien, que les brigands de Salvator; en leur ôtant le casque et le haubert, on trouverait dessous ces mêmes pêcheurs nonchalants que Vernet savait si bien asseoir ou coucher sur le premier plan de ses *calmes*. L'étude de Salvator eut cependant pour Vernet ce résultat, qu'elle fortifia son coloris, lui donna de la fermeté dans la touche, et lui inspira ces teintes rembrunies et mâles auxquelles on reconnaît aisément les tableaux datés de son séjour en Italie.

Avec de la souplesse et une facilité merveilleuse à tout comprendre juste, à tout peindre vite et bien, Joseph Vernet avait pu s'emparer un instant de la manière rude et sauvage de Salvator, imiter ses feuillages rigides, ses âpres rochers, et l'aspect profondément triste de ses terrains fendus, calcinés par le soleil; mais au fond, ce n'était pas là le véritable génie de Vernet. Français par excellence, il pénétrait difficilement dans ces sombres royaumes de la fantaisie que les peintres de notre école n'ont point connus avant la révolution qui s'est opérée dans l'art, au dix-neuvième siècle. Joseph Vernet fit toujours malgré lui des sites habités ou du moins des sites habitables. Quelque villa délabrée, quelque trace d'une civilisation prochaine, un fragment d'aqueduc, se dessinent au loin entre deux montagnes taillées à pic ou sur le sommet d'un roc. Il était réservé à Salvator Rosa de peindre des paysages qu'il n'avait vus sans doute nulle autre part que dans le pays de ses rêves. Loin d'avoir mené l'aventureuse existence de ce maître, Joseph Vernet était né pour le monde. Vif, aimable, spirituel, il apporta dans le commerce de la vie les manières faciles et polies d'un Français bien élevé. Il s'était marié à Rome avec Virginia Parker, fille d'un Anglais catholique, officier dans la marine du pape : il eut d'elle un fils, qui fut Carle Vernet.

Ce qui fait qu'en général nos artistes sont si humains, si conformes aux mœurs qui les environnent, si fidèles aux pensées que leur communique le courant de la vie, c'est qu'ils peignent pour être applaudis au moins autant que pour le plaisir même de peindre. Au milieu de la campagne de Rome, ou à bord des bâtiments sur lesquels il visitait le golfe de Venise, les plages de la Grèce, Joseph Vernet tournait ses regards vers Paris et songeait à obtenir les suffrages de ses compatriotes. Chaque fois qu'un *Salon* s'ouvrait au Louvre, on y voyait arriver

[1] C'est la date approximative que donne M. Pierre Lagrange dans le volume très-intéressant qu'il a publié sous le titre : *Joseph Vernet et la peinture au* XVIIIe *siècle*. Paris, Didier, 1864, et dans lequel, on peut le dire, l'auteur a épuisé la matière.

des *Marines* de Joseph Vernet. Il en envoya deux en 1747 et quatre en 1748. Tantôt c'était un *Clair de lune* où le rayon tremblotait sur une mer couverte de chaloupes; il y exprimait avec bonheur comment des vaisseaux sous le même vent peuvent faire différentes routes suivant la manière dont les voiles sont orientées : tantôt c'était l'*Embrasement d'une ville* sur le bord de la mer[1]; on y admirait les effets de la flamme, ses reflets dans l'eau, l'effroi et l'agitation du peuple; on disait de Joseph Vernet qu'il s'élevait au rang d'un peintre d'histoire, et si l'envie essayait de déprécier les œuvres de l'artiste absent, les connaisseurs qui alors tenaient



LES BAIGNEUSES.

la plume, l'abbé Leblanc, Cochin, Diderot, prenaient vigoureusement sa défense. On lui adressa même plus tard de chaleureuses épitres en vers bien frappés[2]. Quelquefois il se plaisait à faire contraster, non sans coquetterie, une *tempête* avec un *calme* pour montrer que la nature ne lui laissait pas un seul instant d'indifférence, et ce rapprochement ne manquait jamais de produire son impression. Il semblait que pour lui la *marine* fût un cadre approprié à la peinture des passions humaines, un fond majestueux sur lequel se pouvaient représenter non-seulement les divers mouvements du corps, mais les divers états de l'âme : ici le repos, la molle indolence, le sommeil ou les sourires de l'amour vulgaire; là les angoisses, la frayeur, le désespoir, la mort.

[1] Voyez la *Lettre sur la peinture,* avec un examen des principaux ouvrages exposés au Salon de 1748, par l'abbé Leblanc.

[2] Épître à M. Vernet, peintre du roi, par Bouquier. Il y en a des fragments dans l'*Année littéraire* de Fréron.

Quel drame qu'une *tempête* de Vernet! et d'où vient qu'elle nous touche plus fortement que les autres? Cela vient sans doute de ce que l'homme y joue le principal rôle, de ce que son infortune est le véritable sujet du tableau. Aussi est-ce toujours sur les côtes, au pied d'une tour où brûle un phare inutile, que le peintre nous transporte pour nous montrer la mer se couvrant de naufragés, de vaisseaux qui s'abîment, de chaloupes suspendues au sommet d'une vague. Le spectateur est placé sur le rocher même contre lequel viennent se briser le navire et les flots.

Voyez comme chez les Hollandais le peintre des *tempêtes* semble inspiré par un vague sentiment de panthéisme. Dans les orages d'Everdingen, de Guillaume Van de Velde le jeune, de Backuysen, de Bonaventure, la mer est le véritable héros; elle s'agite comme pour obéir au génie de la tourmente, elle semble irritée contre les cieux. L'homme y apparaît comme un accident qui mérite à peine un intérêt éloigné, secondaire, et l'on sent que la composition pourrait à la rigueur se passer de cet élément. Chez Vernet, au contraire, les *tempêtes* ne sont imaginées que pour faire vibrer en nous les cordes humaines : la douleur d'un époux, les cris d'un père au désespoir, l'agonie d'une jeune femme que les flots ont apportée jusque sur le rivage; voilà le véritable objet des *marines* de Joseph Vernet. Il ne soulève la mer qu'afin d'exciter en nous la terreur ou la compassion pour des marins en péril. Tout ce qui ruine les espérances de l'homme renverse ses édifices, abîme ses richesses ou déchire les affections de son cœur : voilà le nœud de cette grande tragédie où la nature est rejetée au second plan, comme le chœur antique.

En parcourant, au Cabinet d'estampes, l'œuvre de Vernet, j'étais frappé surtout de ce côté humain, toujours si remarquable chez les peintres français. Dans les *Dangers de la mer*, dans le *Naufrage* gravé par Avril, ce sont des épisodes pathétiques qui attirent d'abord l'attention. Tandis qu'une mère en pleurs regarde son enfant mort sur un rocher, les hommes de l'équipage sauvent leurs marchandises, amènent avec effort des tonneaux sur la grève, et, s'attelant à des câbles, tirent à eux les restes de leur embarcation brisée. Des oiseaux de proie, aux ailes étendues, planent sur ces débris, prêts à fondre, pour les dévorer, sur les cadavres qu'aura laissés la mer en se retirant.

Certes les figures de Joseph Vernet n'ont rien de cette héroïque tournure que le Poussin ou le Guaspre leur eussent prêtée : mais en revanche comme leurs mouvements sont vrais, pleins de force et de naturel! Et pourquoi donc sont-elles si attachantes? Ah! c'est qu'elles ne posent point, elles sont étudiées et saisies dans ces moments où l'homme ne songeant plus qu'à lui-même prend l'habitude ou fait le geste que la nature commande. D'ailleurs, si leurs actions les plus communes nous intéressent si vivement, c'est qu'elles se rapportent à un drame terrible, et qu'au bout de la corde que traînent de tout le poids de leur corps des matelots en détresse on aperçoit une mère échevelée qui va être engloutie, un naufragé près de périr. Il est des figures dans l'*Orage impétueux*, par exemple, qui, à genoux sur le rocher de devant, et penchées vers des débris de mâts, semblent prier, non pas le ciel, mais la mer. Tout ce qu'il y a, dans le cœur des marins, de superstition et de courage, de faiblesse et d'énergie, se trouve accusé là par celui de nos peintres qui les a le mieux connus.

Quant à la mer, Joseph Vernet la peignit telle qu'elle apparaît à qui la regarde du haut d'un navire ou d'une tour, c'est-à-dire qu'il n'en peignit que le ton dominant, l'aspect général, la masse. De nos jours on a exagéré, je crois, la transparence des vagues; on fait scintiller à la surface mille perles que la nature laisse cachées au fond de l'eau. Les uns lui font rouler des paillettes d'or, comme à l'antique Pactole, d'autres y mêlent, surtout le long du rivage, des filets bleus et jaunes, de petits tons coquets et chatoyants qui font de la mer une sorte d'écrin liquide. Joseph Vernet a été plus sobre, plus simple et aussi plus vrai. Ses eaux sont rembrunies, d'un vert sombre, et elles ont cette pesanteur majestueuse qu'a si bien rappelée Géricault dans le *Naufrage de la Méduse*. Il y a des mers dont la couleur ordinaire et dominante est absolument verte. Telle est la mer Méditerranée, surtout dans le golfe de Venise. Quand Vernet étudiait en Italie, il a imité cette couleur dans les marines qu'il faisait alors et qui sont les meilleures de toutes. On les reconnaît même à cette couleur verte de la mer. En se bornant à une austère unité de ton, Vernet produit un effet d'ensemble plus sûr, plus puissant, parce que l'œil du spectateur, moins occupé de suivre les caprices d'une frange d'écume, ou de plonger

jusqu'aux trésors que laisse deviner la limpidité des ondes, se promène sur le formidable élément, en embrasse mieux l'étendue, en saisit mieux les dangers et la fureur.

Les principes de l'art, ceux du moins qui trouvent leur application dans la peinture des *marines*, l'œuvre de Joseph Vernet les enseigne clairement, de la façon la plus magistrale. Comment peindre les grands coups de vent, les accidents de jour dans le ciel, les doubles lumières, les clairs de lune, les vagues, les rochers?... Tout cela est très-vivement écrit dans les tableaux de Joseph Vernet, non pas qu'il y ait pensé lui-même, car rien n'est plus contraire au pédantisme que l'inspiration, et l'on croit sentir que chez ce maître tout est fait du premier jet, saisi sur nature, et transporté sur la toile avec la rapidité de la pensée, sous l'impression d'un souvenir présent et vivant. Mais, sans le savoir, Vernet a si bien résolu les divers problèmes que présente le



ORAGE IMPÉTUEUX.

genre des *marines*, qu'on a pu composer un livre entier des nombreuses observations que suggère son talent varié, parfois inégal, souvent sublime. Ses tableaux ont fourni matière à l'excellent opuscule qu'Hermann publia en 1800 sur le paysage.

S'agit-il d'exprimer un coup de vent, le peintre s'est bien gardé de n'offrir aux yeux que le monotone spectacle d'une suite d'objets inclinés du même côté. En plaçant des corps qui résistent au vent, à côté d'autres objets qui lui cèdent, il a donné à la scène cette variété de mouvement qui lui imprime un air de vie. S'agit-il des accidents de lumière, « remarquons, dit Hermann[1], que les plus grands peintres « en ont rarement fait usage. Claude Lorrain ne les a pas employés, quoiqu'il ait peint le lever et le « coucher du soleil. Les Flamands ont peint ordinairement un ciel couvert mêlé de parties bleuâtres. « Vernet est, je crois, le seul qui, enhardi par une étude particulière des temps nébuleux et orageux, « ait su imiter les accidents de lumière dans le ciel. » C'est encore au même peintre qu'Hermann emprunte

[1] Hermann, *Essai sur le paysage*. Saint-Pétersbourg, 1800.

ses exemples quand il parle des doubles lumières. « Il y a des paysages, en petit nombre à la vérité, où « les objets sont éclairés par la lumière du jour et par celle d'un feu. La première doit alors être petite « et l'effet de la seconde extraordinaire. Des bergers ou des voyageurs assis auprès d'un grand feu sur la « lisière d'une forêt, aux approches de la nuit, peuvent servir de motif à un paysage de ce genre. Vernet « a introduit dans plusieurs de ses clairs de lune des matelots assis autour d'un feu; mais ce feu est « trop petit pour partager la lumière de la lune. Dans tous les cas, il faudra toujours que l'une ou l'autre « lumière ait une prépondérance décidée, car, si elles étaient à peu près égales, le spectateur demeurerait « indécis, l'effet serait manqué. Mais il reste toujours une difficulté : c'est d'éviter toute discordance entre « la lumière faible et pâle de la lune et la lumière forte, rouge et sombre des feux allumés. Il n'est pas « permis à tout peintre d'être harmonieux en dépit de l'opposition tranchée de ce phénomène. Il vient un « point où les deux lumières se rencontrent, se fondent ensemble et forment une teinte particulière, où « il n'est pas aisé de n'être pas faux [1]. »

Quant aux vagues et aux rochers, le peintre français a su tirer un grand parti de ces côtes hérissées contre lesquelles viennent se rompre les vagues blanchissantes qui s'élancent jusqu'aux cieux et semblent écumer de fureur. C'est encore une des beautés de ses *marines*, beauté que les Backuysen et les Van de Velde n'ont pas introduite dans les leurs, parce que, vivant ou élevés en Hollande, ils n'ont pas eu de rochers sous les yeux et n'ont pu inventer ces formes bizarres, imposantes, sévères et pittoresques dont la nature seule fournit des modèles et que l'imagination la plus riche ne trouverait point.

Le fougueux peintre des *marines* tempétueuses était, nous l'avons dit, d'un commerce aimable. Après la peinture, sa plus forte passion fut la musique. Il s'était lié d'étroite amitié avec un musicien, depuis bien illustre, Pergolèse, et ils vivaient presque continuellement ensemble[2]. Joseph Vernet avait dans son atelier un clavecin préparé tout exprès pour son ami, et tandis que le peintre, emporté par son imagination, tourmentait les flots de la mer et suspendait ses figures au bord de l'abîme, le grave compositeur cherchait du bout des doigts le rudiment de ses mélodies immortelles. Ainsi furent inventées les stances mélancoliques du *Stabat*, chef-d'œuvre d'expression douloureuse et triste, que Pergolèse composa pour un petit couvent de religieuses où il avait une sœur. Il me semble qu'en écoutant cette plaintive harmonie, Vernet dut donner à ses peintures une teinte plus suave. C'est alors peut-être qu'il travailla à ses *calmes*, à ses *clairs de lune*, où, faisant trêve aux terribles agitations de la mer, il la peignait tranquille, aplanie, et ne montrait sur ses rivages que des pêcheurs sans mouvement, des matelots assis entre deux fûts de canons et trompant la longueur du repos par des récits de voyages, ou bien étendus sur le gazon dans une quiétude si profonde, qu'on devient immobile en les regardant.

Pergolèse mourut dans les bras de Joseph Vernet qui, depuis, n'entendit jamais prononcer sans attendrissement le nom de son ami. Ces versets du *Stabat*, dont il avait vu écrire la musique sous ses yeux, il en conserva précieusement les brouillons, et il les rapporta en France, en 1753, lorsqu'il y fut rappelé par M. de Marigny, après une absence de vingt ans. L'amour de Vernet pour la musique lui fit accueillir Grétry lorsque le jeune compositeur vint à Paris. Vernet devina son talent et lui prédit ses succès. Quelques traits de la figure de Grétry, sa constitution délicate, et surtout plusieurs de ses chants simples et expressifs lui rappelaient douloureusement l'homme immortel à qui la musique doit une si grande part de sa puissance; car c'est à Pergolèse qu'elle a dû cette forte attention au sens des paroles et cette intention dans les accompagnements, dont ce grand musicien donna le premier exemple à l'Italie.

A l'exemple de madame de Pompadour sa sœur, le marquis de Marigny aimait les arts et les encourageait. Il eut l'idée de faire peindre les ports de France, et son choix tomba sur Joseph Vernet qui, sans habiter Paris, n'avait cessé d'y exposer à l'admiration ses admirables *marines*. Personne, peut-être, n'eût été aussi propre que Vernet à cette tâche ingrate qui, offrant si peu de ressources, demandait tant d'esprit; mais c'était peu connaître le

[1] Diderot, *Salon de* 1765, p. 268.

[2] Voir la Lettre de M. Pitra sur Joseph Vernet citée plus haut.

génie de Vernet que de lui commander une sorte de peinture didactique. Emprisonné dans un programme officiel, Joseph Vernet dut se sentir mal à l'aise, si l'on en juge par une lettre qu'il écrivait à M. de Marigny au sujet d'une autre commande, lettre curieuse que nous sommes heureux de reproduire ici[1] :

« . . . Je ne suis pas habitué à faire des esquisses pour mes tableaux. Ma coutume est de composer sur la toile « du tableau que je dois faire, et de le peindre tout de suite pour profiter de la chaleur de mon imagination; « d'ailleurs l'espace me fait voir tout d'un coup ce que je dois y faire, et me fait composer en conséquence. Je suis



LA TEMPÊTE.

« assuré que si je faisais une petite esquisse, non-seulement je n'y mettrais pas ce qui pourrait être dans le tableau; « mais j'y jetterais tout mon feu et, à coup sûr, le tableau en grand deviendrait froid. Ce serait aussi faire alors « une espèce de copie qui me gênerait... Ainsi, Monsieur, tout bien pesé et examiné pour le bien de la chose, *il « faut qu'on me laisse libre.* C'est ce que je demande à tous ceux pour qui j'ai envie de faire de mon mieux; c'est « aussi la prière que j'adresse à monsieur votre ami pour qui j'ai l'intention de bien faire. Il peut bien me dire la « mesure et le sujet en général, comme calme, tempête, lever, coucher du soleil, clair de lune, paysage ou « marine, etc.; mais pas plus que cela : l'expérience m'a appris que je fais toujours plus mal qu'à mon ordinaire, « lorsque je suis gêné par la moindre chose.

[1] *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire,* tome II, année 1843.

« Si l'on veut savoir le prix ordinaire de mes tableaux, le voici : de quatre pieds de large sur deux et demi ou « trois de haut, 1,500 francs chaque; de trois pieds et la hauteur en proportion, 1,200 francs; de deux pieds et « demi, 1,000 francs; de deux pieds, 800 francs; de 18 pouces, 600 francs, et plus grands et plus petits; mais il est « bon de dire que je fais beaucoup mieux quand je travaille en grand [1]. »

Dans le temps où il écrivait cette lettre, Vernet avait déjà commencé les *Ports de France*. Membre de l'Académie de peinture de Paris, comme il l'était, depuis longtemps, de l'Académie romaine de Saint-Luc, il jouissait de ce rare privilége d'entendre, de son vivant, les éloges de la postérité. A mesure qu'il envoyait au Salon quelques-uns de ces *Ports,* auxquels il mêlait le plus souvent des *naufrages,* des *clairs de lune* ou des marines au coucher du soleil, il pouvait lire avec orgueil dans la correspondance de Grimm ces pages vives, spirituelles, flatteuses pour Vernet, mordantes pour tous les autres, que Diderot y laissait échapper de sa plume trop facile. « C'est un grand magicien que ce Vernet, s'écriait Diderot, on dirait qu'il commence « par créer un pays, et qu'il a des hommes, des femmes, des enfants en réserve, dont il peuple sa toile, comme « on peuple une colonie, puis il leur fait le ciel, le temps, la saison, le bonheur, le malheur qui lui plaît. »

Plus loin, Diderot compare son peintre favori au Jupiter de Lucien qui, « las d'entendre les cris lamentables des humains, se leva de table et dit : *De la grêle en Thrace;* et l'on voit aussitôt les arbres dépouillés, les moissons hachées, le chaume des cabanes dispersé : *la peste en Asie,* et l'on voit les portes des maisons fermées, les rues désertes et les hommes se fuyant : *ici un volcan*, et la terre s'ébranle sous les pieds, les édifices tombent, les animaux s'effarouchent et les habitants gagnent les campagnes; *en cet endroit une disette,* et le vieux laboureur expire de besoin sur sa porte. Jupiter appelle cela gouverner le monde, et il a tort. Vernet appelle cela faire des tableaux, et il a raison. »

Il faudrait rester des heures entières devant chacun des *Ports* de Vernet pour bien sentir tout ce qu'il y a dépensé de verve, d'imagination pittoresque et de talent. Comment peindre des ports? Si on élève le point de vue, on fait une carte d'ingénieur hydrographe; si on l'abaisse, on n'a plus qu'un horizon plat, des lignes malheureuses et un ciel immense à remplir. Dans ces tableaux, naturellement assez froids, Vernet a su tirer encore un merveilleux parti de son talent pour les figures; il les a groupées en nombre infini sous des ciels légers, quelquefois gris et argentins, quelquefois brûlants, toujours nuageux; il en a varié de mille manières la pose, l'action, l'attitude. Les unes vendent du poisson, raccommodent des filets, transportent du café, roulent des tonneaux; les autres se promènent en devisant au soleil. Des Marseillaises s'arrêtent pour écouter les galants propos d'un abbé coquet; à Bordeaux, on charge un canon pour rendre le salut à une frégate; ici on élève un magasin ou l'on calfate une tartane; là on empile des boulets, ou bien les fusiliers du guet amènent un matelot querelleur; plus loin, la pêche du thon anime d'un intérêt imprévu la *Vue du Golfe de Bandol.* Ainsi animés, les ports de France eurent à leur apparition un grand succès, surtout depuis que Louis XV, en ayant fait un magnifique éloge, ajouta ces mots d'une honteuse insouciance : *Il n'y a plus de marine en France que celle de Vernet*[2].

En retournant à ses paysages, à ses *marines,* Vernet retrouva tout le feu de son génie. Sa fameuse *Tempête,* gravée d'une manière si admirable et si savante par Baléchou, étendit sa réputation en Europe. La czarine voulut avoir de ses tableaux pour orner sa galerie de l'Ermitage[3], galerie privée où la sensuelle impératrice ne laissait pénétrer que la peinture et l'amour. Quand le prince des Asturies se ménageait à l'Escurial, dans ce qu'on nomme la *Maison d'en bas,* sous les ombrages d'une vallée, un réduit mystérieux, il eut le désir d'en faire peindre par Joseph Vernet des panneaux dont il lui envoya les dimensions[4]. Le marquis de Lansdown avait acheté un *Naufrage* de Vernet, qui, à la vente du noble lord, fut adjugé au prix de 145 guinées

[1] Cette lettre est datée du 6 mai 1765.

[2] Correspondance de La Harpe, tome II, p. 160.

[3] Viardot, *Musées d'Allemagne et de Russie.*

[4] *Tableau de l'Espagne moderne,* par Bourgoing, tome I, 246.

(3,645 fr.)[1]. Mais c'était en France, chez Diderot, chez madame Geoffrin, dans le célèbre cabinet du duc de Choiseul qu'étaient encore les plus charmants Vernet. Celui des *Baigneuses* qui, à la vente du duc de Choiseul, fut payé 5,950 francs[2], est un délicieux tableau, préférable aux plus suaves Poelenburg. Des rochers appuyés l'un contre l'autre et se faisant équilibre ont formé une grotte naturelle qui offre aux baigneuses un asile plein de mystère et de fraîcheur. A voir ces femmes voluptueuses qui, se croyant inaperçues, se livrent sans peur aux caresses de l'onde agitée, on croirait d'abord qu'il s'agit de Calypso, de ses nymphes et de sa grotte; mais la suivante qui porte un panier de vins et de fruits, vous rappelle que c'est là une Calypso familière, que ses nymphes sont venues de la ville prochaine et qu'elles seront troublées, non point par l'arrivée de Télémaque et de Mentor, mais par les propos moqueurs de quelques jeunes Marseillais qu'on aperçoit au loin dans des chaloupes et sur le rivage.



LES ITALIENNES LABORIEUSES.

Le défaut qu'on peut reprocher aux figures de Vernet, c'est d'être éclairées ordinairement par une lumière spéciale assez étroite pour permettre le modelé des poitrines, des épaules, des jambes nues. Il semble que la lumière générale du tableau ne lui ait pas suffi et qu'il ait tenu en réserve un certain rayon particulier destiné à faire valoir ses figures du premier plan; mais l'œil, tout entier au spectacle du naufrage, ne s'aperçoit guère de ces ruses, de ces imperfections, si utiles du reste au piquant de l'œuvre, au relief des personnages, si bien en rapport avec la place qu'occupent les figures dans le talent du peintre comme dans l'émotion du spectateur. Quelquefois aussi l'invariable costume de ses pêcheurs devient hors de propos lorsqu'il représente, par exemple, les plages de la Grèce et différentes vues du Levant, et que la Manon de Chardin, la Toinette de Greuze se rencontrent sur les mêmes rives avec la sultane des Contes arabes et l'Arménien de Loutherbourg.

[1] *Magasin encyclopédique*, tome IV, 1806.

[2] *Catalogue de la Vente du duc de Choiseul*. Paris, 1772.

Personne, je crois, n'a surpassé Vernet dans l'art de la composition. On dirait au premier aspect que, surprenant au hasard les navires, les tours, les vieux arbres et les rochers, il les a peints dans le désordre où ils se présentaient à ses yeux; mais, si on analyse la composition, il est aisé de reconnaître que les lignes se balancent parfaitement, que les groupes se répondent, que les masses sont habilement pondérées, et qu'à travers un désordre apparent le peintre a su donner aux objets la place la plus favorable à la satisfaction de l'œil et à la bonne assiette du tableau. Que de bonheur dans la composition de ses marines! Voyez, par exemple, dans la *Tempête* immortalisée par le burin de Baléchou, comme les rochers bizarres de la gauche se marient bien avec les lignes simples et les fortes assises de constructions romaines qui s'avancent jusque dans la mer! Est-ce que l'acanthe n'est pas gracieuse à voir dans sa douceur et son élégance entre des rocs fantastiques et les flots irrités? Et quel effet produisent toujours ces vieux arbres au tronc noueux, tordu et tourmenté, qui sont là pour exprimer la violence du vent! Ces arbres n'ont de feuilles qu'à l'extrémité de quelques branches où la séve monte encore, tandis que d'autres rameaux ont été emportés par la tempête, ou pendent au tronc, cassés et morts.

On a quelquefois reproché à Vernet certaines fautes contre l'exactitude des manœuvres navales. De son vivant même, l'abbé Leblanc, un de ses grands admirateurs, affectant peut-être plus de connaissances nautiques qu'il n'en avait en réalité, releva quelques erreurs de ce genre dans les tableaux que Joseph Vernet venait d'exposer au Salon de 1748. « L'expression manquerait, dit ce fin critique, si l'on voulait donner aux *marines* de M. Vernet toutes les louanges qu'elles méritent; des quatre qu'il a exposées et qui sont presque également belles, il y en a deux qui par leurs effets singuliers ont attiré le plus votre attention. . . . le second représente un clair de lune rendu avec une grande vérité. La mer y est couverte de chaloupes de pêcheurs. M. Vernet y exprime d'une manière bien sensible comment des vaisseaux sous le même vent peuvent faire différentes routes; ce qu'il est facile de concevoir en regardant de quelle manière les voiles sont orientées. Cependant il n'a pas assez incliné ou, pour me servir des termes de marine, il n'a pas assez *fait venir à la bande* une des barques qui *porte au plus près*. Quelque bien qu'un bâtiment porte la voile, son côté sous le vent doit être plus engagé dans l'eau. » Quand on parle de choses aussi essentielles que le mouvement des navires, il est permis sans doute d'user de toute son érudition, même avec rigueur. Mais s'il est vrai que notre grand peintre de marines se soit attiré parfois de semblables critiques, il est certain qu'en poussant trop loin cet esprit d'observation l'on tomberait dans une minutie ridicule. Une exactitude aussi scrupuleuse dans la représentation des agrès d'un vaisseau n'est pas le but que poursuit un véritable peintre. C'est l'élément terrible qu'il s'agit de peindre; et qui donc, à la vue d'une tempête bien représentée, s'aviserait de songer aux poulies et aux garcettes? Si Vernet a pu oublier çà et là quelques détails de la manœuvre, c'est qu'avant tout il n'a pas voulu refroidir sa composition. La vérité des petites choses, en peinture, nuit quelquefois à la vérité des grandes. Le dessinateur d'architecture navale qui dresse le plan du vaisseau qu'on va construire dans le chantier est tenu, sans doute, de se soumettre à la fidélité voulue des moindres parties; mais une telle obligation ne saurait être imposée à un peintre qui pense à émouvoir. Vernet voyait juste la physionomie et l'ensemble; assez juste pour qu'un marin qui sait voir en grand pût reconnaître la manœuvre; mais il ne s'arrêtait pas à compter les clous et les chevilles et d'autres objets que les petits artistes peignent avec tant de satisfaction, au détriment de la masse et de l'effet[1].

Joseph Vernet mourut le 3 décembre 1789, aux galeries du Louvre, où le roi lui avait accordé un logement. Il laissait deux élèves, Lacroix et Volère; mais les vrais héritiers de son génie furent dans sa famille. Que Diderot, contemporain de Vernet, eût pu se laisser aller outre mesure à l'enthousiasme, alors universel, qu'excitaient les marines de ce grand peintre, on le concevrait, surtout chez un écrivain prompt à s'enivrer de ses propres écrits et traînant toujours la critique à la suite de la passion, la raison à la remorque de la poésie. Mais l'admiration qui s'est emparée du dix-huitième siècle pour Joseph Vernet, et qu'exprimaient en

[1] Voyez ce que dit à ce sujet avec beaucoup de sens le peintre Valenciennes, dans ses *Éléments de perspective pratique, suivis de Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le paysage*. Paris, 1821.

toute occasion les grands hommes de ce temps-là, depuis Voltaire jusqu'à La Harpe, elle s'est continuée et soutenue dans notre siècle. A travers les variations excessives de nos idées en peinture, l'école de David qui avait horreur de quiconque avait tenu le pinceau sous Louis XV, et qui enveloppa dans ses mépris jusqu'à l'inimitable Chardin, l'école de David fit exception pour Vernet. Taillasson a rencontré des pages éloquentes en parlant de ce grand artiste. « Il a rendu, dit-il, mieux qu'aucun peintre, la belle forme des nuages, de ces corps immenses et légers, éblouissants, ténébreux, montagnes flottantes, élevées, renversées, dissipées par les vents. Nul n'a exprimé comme lui le fracas de l'épouvantable ouragan, par la distribution sublime de l'ombre et de la lumière. Eh! qui a donné, comme lui, aux flots de la mer, la beauté, la grâce, l'énergie et pour ainsi dire l'expression?... Si d'autres ont dessiné tous les cordages des vaisseaux, lui seul leur a donné



VUE DE PAUSILIPPE.

toute leur âme... leurs agrès, leurs mâts brisés, leurs voiles déchirées, leurs tristes débris ont l'intérêt le plus attachant. Quel peintre de ce genre a mis dans ses tableaux des scènes aussi vraies, aussi pathétiques?. . Tantôt peignant la fraîcheur et la douce clarté du matin, il présente le soleil s'élançant du sein d'une mer immobile ; tantôt il le peint s'y plongeant environné d'or, de pourpre et de feux et paraissant embraser à la fois la terre, les cieux et les mers! Quelquefois il le montre presque effacé sous l'épaisseur d'un brouillard qui prête un nouvel intérêt à la nature en la laissant à peine apercevoir. Les incendies au milieu de la nuit, ces spectacles ravissants, déchirants, épouvantables, surtout dans un port de mer, il les a rendus avec une effrayante vérité. Souvent il peint la lune éclairant des rives heureuses; les feux allumés par les matelots font un contraste piquant avec ses rayons argentés ; on aime à les voir se jouer sur la sombre immensité des flots ; on se plaît à découvrir au loin d'ambitieux mortels en de frêles asiles, traversant l'univers dans le

silence des nuits... Quoique ses tableaux de tempêtes soient ce qu'il a fait de plus sublime, il en a peint aussi d'admirables représentant des temps calmes à différentes heures du jour : c'est un bras de mer dont les ondes azurées se balancent et brillent dans un paysage délicieux : ce sont des mers tranquilles, sillonnées par des vaisseaux que pousse un vent léger, ce sont de paisibles rivages sur lesquels des pêcheurs fortunés, au milieu de leurs douces occupations, semblent chanter leurs amours et la liberté. » C'est ainsi que Vernet fut apprécié longtemps après sa mort, car à l'époque où Taillasson écrivait ces lignes, il s'était passé toute une grande révolution aussi bien en peinture qu'en politique. De nos jours, les grandes nations étrangères placent encore Vernet au premier rang. Lui-même, du reste, il s'est jugé par un mot qui doit rester, car il est juste, lorsqu'il a dit, en se comparant à ses plus illustres rivaux : « *Inférieur à chacun d'eux dans une partie, je les surpasse dans toutes les autres.* »

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Joseph Vernet est un des peintres les plus féconds de l'école française. Il partage, avec ses illustres compatriotes Claude Lorrain et Nicolas Poussin, le privilége de figurer dans presque toutes les collections publiques de l'Europe, et d'y soutenir l'éclat du génie français à côté des plus grands maîtres de l'Italie et de la Hollande.

On trouve dans le catalogue raisonné du cabinet d'estampes de Brandes, rédigé par Huber, la désignation de 200 marines ou paysages.

Plus de cinquante graveurs ont employé leur burin et leur talent à reproduire les compositions de ce peintre. Parmi ceux qui ont le mieux compris et le mieux rendu le génie qui lui est propre, il faut citer : deux femmes artistes, Anne Coulet et Cousinet femme Lempereur, J.-J. Avril, talent supérieur pour le mouvement des flots de la mer; Bertrand, Veirotter, Dandet, W. Byrné, Jacques Aliamet, si élégant; Longueil, Berardi, Le Gouaz, Cathelin, de Marcenay dont la pointe est si savante, J. Ouvrier, Auder, Bazan, Cuarry, Parbouy, Maillet, Guyot, Lameau, Devilliers, Hermann, Fortier, Marchand, Cochin et Lebas auxquels nous devons les quinze *Ports de mer de France* peints par Vernet sur les ordres de Louis XV; Belle, Flipart dont le facile talent s'accommodait aussi bien d'une mer en courroux de Vernet que d'une scène tranquille de Greuze; Palmucci, Masquellier, le célèbre Woollett, Helman, Charpentier, Chéreau, Nicolet, de Flumet, N. Dufour, et peut-être avant tous, Baléchou, le fameux graveur de la *Tempête*, du *Calme* et des *Baigneuses*.

Comme les grands artistes, Joseph Vernet ne s'est pas borné à peindre, il a gravé à l'eau-forte quelques paysages de sa composition, avec le même esprit, la même facilité qu'il mettait dans ses peintures. On connaît de lui :

1° Un paysage avec un bout de village et un petit pont qui traverse un ruisseau;

2° Un berger, assis à côté de sa bergère, jouant de la musette;

3° La vue d'un marché dans une ville;

4° Celle d'un canal occupé par des pêcheurs et bordé par des rochers escarpés;

5° Une plage animée par des personnages.

Toutes ces pièces sont d'une grande rareté et portent au bas: *Joseph Vernet fecit.*

En parcourant les galeries publiques, nous composerons le catalogue à peu près exact de ses peintures, car il en existe peu chez les amateurs.

Musée du Louvre. — Dans une des salles de cet établissement au milieu de laquelle s'élève sur un fût de colonne le buste en marbre blanc de Joseph Vernet, sont rangés les 27 tableaux de ce maître que le musée possède. Il faut citer en première ligne les quinze ports de mer de France, que les experts estimèrent sous la restauration 375,000 francs. Les plus remarquables sont : la *Vue de l'entrée du Port de Marseille*, estimé sous l'empire, en 1810, 24,000 francs; la *Vue de l'Intérieur du Port de la même ville*, d'une égale valeur; la *Vue de Toulon*, estimé 17,000 francs; la *Vue du vieux Port de Toulon*, 20,000 francs; le *Port de Bordeaux*, estimé pareille somme; le *Port de Cette*, 15,000 francs; le *Port de la Rochelle*, porté à 24,000 francs et la *Vue de la Ville et du Port de Dieppe*, estimé 20,000.

Après ces tableaux viennent : *une Marine, effet de soleil couchant par un temps brumeux*, 8,000 francs, *une Marine*, 15,000 francs; *une Marine, effet de lune*, 8,000 francs: *une Tempête*, 12,000 francs; *un Temps calme, effet de soleil couchant*, 8,000 francs; *une Marine, effet du matin*, 8,000 francs, et six autres évalués 1,500, 2,000, 4,000, et 6,000 francs.

Galerie de Vienne. — Elle ne possède qu'un seul tableau de Joseph Vernet: *une Vue de Rome prise du bord du Tibre vers le fort Saint-Ange et l'église de Saint-Pierre.*

Pinacothèque de Munich. — Dix tableaux de Joseph Vernet : *une Matinée; Ruine du Palais impérial à Rome*, effet de soleil couchant; *une Ville maritime en flammes*, effet de nuit; *le Lever du soleil*, temps calme : *une Tempête, épais brouillard*, etc.

Galerie nationale de Londres : *Port de mer*, orné d'un grand nombre de figures, légué en 1846 par M. Timmons.

Dulwich-College. — *Une Marine* avec des vaisseaux.

Ermitage Saint-Pétersbourg. — Six tableaux de Vernet : *un Paysage; un Naufrage; une Marine*, effet du matin;

une Belle nuit sur mer; un Port vu à travers une voûte de rochers; *une Montagne* au bord de la mer.

MUSÉE ROYAL DE BERLIN. — *Une Marine.*

MUSÉE ROYAL DE MADRID. — *Vue d'un grand Rocher* percé en manière d'arcades au travers desquelles on voit la mer, et sur le devant une chaloupe montée par des hommes; *un Paysage; un Pays montueux,* traversé par une rivière; *un Paysage*, effet de soleil couchant; *des Enfants* dans la campagne, courant après un cerf-volant.

GALERIE DE FLORENCE. — Deux tableaux représentent le maître français dans cette riche collection : *une Cascade*, au bas de laquelle sont des pêcheurs; *une Tempête.*

MUSÉE RATH A GENÈVE. — *Orage,* effet de soleil couchant; *Orage,* par un clair de lune, sur les bords de la Méditerranée.

Jetons maintenant un coup d'œil sur les musées des départements de la France.

NANTES. — Le musée de cette ville possède cinq tableaux de Vernet : *une Marine*, vue entre deux rochers, dans le goût de Salvator Rosa; *un Coup de vent; Vue d'un port de la Méditerranée*, soleil couchant; *même vue*, effet de soleil levant; *une petite Marine.*

ROUEN.— *Temps orageux; Paysage composé; une Marine.*

LILLE. — *Marine,* au soleil couchant.

MONTPELLIER. — *Un Paysage* signé et daté de 1774. *Une Tempête* et *deux Marines.*

GRENOBLE. — *Marine,* effet de brouillard, daté de 1764.

LYON. — *Vue,* prise sur les bords de la Méditerranée.

Les tableaux de Joseph Vernet sont rares dans les collections privées, cependant, nous en connaissons cinq très-remarquables chez M. Delessert, banquier à Paris. *L'Arc-en-ciel* du cabinet Tolozan; *Entrée d'un port,* cabinet du comte Perregaux; *un Paysage avec un aqueduc,* signé de 1759; *une Cascade* et un *Paysage* provenant l'un et l'autre du cabinet Sylvestre.

Dans le palais Borghèse, à Rome, il y a huit *Paysages* ou *Marines* de notre artiste.

A Vienne, chez le prince de Lichtenstein, on remarque quelques belles compositions de Joseph Vernet.

Dans la même ville, chez le comte Czernin : *une grande Marine.*

Il nous reste à faire connaître les prix auxquels se sont élevés les tableaux de Joseph Vernet dans les ventes publiques.

VENTE DE JULIENNE, 1767. — *Les Travaux d'un port de mer,* gravé par J. Daullé, vendu 3,915 livres; *Vue de Tivoli,* ornée de huit figures, 2,650 livres.

VENTE DE LA LIVE DE JULLY, 1770. — La *Fin d'un Orage sur mer* et la *Vue du port de Civita-Vecchia*, 5,001 livres; *un Clair de lune*, gravé par de Marcenay de Ghuy, 500 liv.

VENTE DUC DE CHOISEUL, 1772. — *Les Baigneuses*, gravées par Baléchou, reproduites dans le cours de cette monographie, un des plus beaux tableaux du maître, 5,950 livres.

VENTE LEMPEREUR, 1773. — *Une Mer agitée*, gravée par Le Veau, 2,000 livres; *Montagnes éclairées par le soleil couchant,* gravé par Daudet, 2,000 livres.

VENTE COMTE DU BARRI, 1774. — *Deux Naufrages,* l'un vers le midi, l'autre au soleil couchant, 7,850 livres; *une Marine*, 2,350 livres.

VENTE BLONDEL DE GAGNY, 1776.—*Une Marine*, 1,220 liv.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. — *Les Baigneuses*, provenant du cabinet du duc de Choiseul, 5,100 livres; *le Château Saint-Ange :* sur le premier plan deux hommes dans un bateau, et trois autres sur des rochers, occupés à tendre des filets; la *Vue de Ponte Rialto*, pendant du précédent tableau, orné de beaucoup de maisons et de trois hommes qui pêchent à la ligne, 5,200 livres; *deux Marines* chargées de vaisseaux, 6,900 livres; *Clair de lune,* gravé par de Marcenay de Ghuy, 723 livres; *deux Marines et Paysages,* de moins de 33 centimètres, peints sur cuivre, 2,101 livres; *une Ville incendiée*, effet de clair de lune, 1,600 livres.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. — *Une Vue de la ville d'Avignon*, du côté du Rhône, 4,999 liv. 18 s., *une Tempête et un Calme*, l'un et l'autre enrichis de nombreuses figures, 8,540 livres; *la Chasse aux canards*, orné de huit figures principales, 3,999 liv. 19 s.; *le Matin* et *le Midi*, peints sur cuivre, en très-petite dimension, gravés par Aliamet, 4,000 livres.

VENTE MARQUIS DE MENARS, 1781.—*Une Tempête au bord de la mer,* daté de 1754; *un Paysage* enrichi d'architecture : sur le devant deux pêcheurs et plus loin six femmes occupées à laver du linge, pendant du précédent, 6,621 livres les deux; deux autres, *un riche Paysage au bord de la mer*, orné de divers groupes de figures : on y voit un grand vaisseau qui en arrivant en rade tire un coup de canon, le second, pendant du premier, représente *une horrible Tempête :* le tonnerre foudroie un grand vaisseau qui se voit dans le lointain, prix : 3,500 livres.

VENTE DE CALONNE, 1788. — *Une Tempête,* à droite, de grandes masses de rochers sur la cime desquels s'élève une forteresse, plus loin un gros vaisseau à trois mâts qui s'abîme dans la mer, un homme se sauve à la nage, sept matelots tirent un cordage; et *un beau Port*, par un temps calme, éclairé par un soleil couchant. Ces deux tableaux enlevèrent tous les suffrages au Salon de 1787 — ils furent adjugés à cette vente 7,500 livres.

VENTE CHOISEUL-PRASLIN, 1793. — Deux tableaux, l'un *Temps calme*, effet de soleil couchant, l'autre *une Tempête,* dans une matinée orageuse, 5,550 livres; *une Marine* au soleil couchant : ce tableau représente une grande étendue de mer, la gauche est occupée par un fort avancé servant de port à plusieurs navires, sur le rivage, treize figures, prix : 3,001 livres.

VENTE ROBIT, 1801.— *Vue de Tivoli*, 3,820 livres: le pendant, *Vue de la rade du port de Naples*, orné de quatorze figures, 4,500 livres. Ces deux tableaux furent peints à Avignon en 1751, pour M. Régnier, consul à Gênes. *Les Baigneuses* qui chez le duc de Choiseul avaient atteint le prix de 5,950 livres, et chez le prince de Conty 5,100, furent adjugées pour 2,820 livres seulement; *les Italiennes laborieuses,* tableau que nous avons reproduit, fut vendu

1,900 livres; un petit tableau de chevalet, offrant le sujet d'une *Mer agitée par un orage*, 2,015 livres.

Vente Clos, 1812. — *Vue du port de Beaucaire :* tout le premier plan est couvert de figures parmi lesquelles on distingue un personnage monté sur un cheval blanc et grand nombre de matelots et de travailleurs qui retirent d'un grand bateau des ballots dont deux sont à l'adresse de M. l'abbé Terray et de M. Clos, vendu 2,460 francs.

Vente Laperière, 1823. — Un des chefs-d'œuvre de Vernet, *les Cascatelles de Tivoli,* tableau plein de fraîcheur et de vérité, vendu 7,053 francs.

Vente duc de Berri, 1837. — Quatre tableaux de Vernet : *Vue de la rade d'un port de mer,* effet de soleil couchant, 1,350 francs ; *les Cascatelles de Tivoli,* pendant du précédent, 3,150 francs ; *Paysage* au bord d'une rivière garni de femmes occupées à laver, à droite quelques figures de pêcheurs. 2,030 francs ; *une Marine,* effet de soleil couchant éclairant un port de la Méditerranée, 2,010 francs.

Vente Perregaux, 1842. — *Entrée d'un Port,* effet de soir, 2,150 francs ; *Vue d'une anse,* effet du matin, 2,400 francs.

Vente cardinal Fesch, Rome, 1845. *Site pris dans la Sabine,* autre *Site d'Italie,* vendus ensemble, 1,458 francs.

Tel est le résultat de nos recherches.

Joseph Vernet a signé : Joseph Vernet Fecit ses eaux-fortes et presque tous ses tableaux, comme nous l'indiquons ci-dessous, à droite. A gauche, nous reproduisons sa signature décalquée sur les registres de l'Académie, dont il était un des membres, et nous donnons plus bas un fac-simile de son écriture, emprunté à la curieuse publication qui a pour titre : *Isographie des hommes célèbres.*

Vernet J. Vernet S

Monsieur

Il y a bien cinq a six semaines que je ne travaille plus dans l'attelhier que vous avez eu la bonté de me prester. J'y avois laissé deux tableaux que je viens de faire pour Mr. L'abbé Terray, etant trops frais pour etre transporter ailleurs, et je les ay faits otter depuis plus de quinze jours.

. . . .

a Paris le 30e Xbre 1774.

Votre tres humble et
tres obeissant serviteur
Vernet

PARIS — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.



École Française. *Histoire.*

JEAN-BAPTISTE-MARIE PIERRE

NÉ EN 1715. — MORT EN 1789.



« Pierre, mon ami, votre Christ avec sa tête livide est un noyé qui a séjourné au moins quinze jours dans les filets de Saint-Cloud. Qu'il est bas! qu'il est ignoble! Pour vos femmes et le reste de votre composition, je conviens qu'il y a de la beauté, du caractère, de l'expression, de la sévérité de couleur; mais mettez la main sur la conscience.... »

Ainsi parlait Diderot, et l'artiste avec lequel il le prenait sur un ton si cavalier, était ce Jean-Baptiste-Marie Pierre, qui fut le premier peintre du roi, le directeur de l'Académie de peinture, le successeur des Carle Vanloo et des Boucher, celui qui gouverna les arts en France depuis la mort de madame de Pompadour jusqu'à la Révolution française. Nous avons aujourd'hui quelque peine à croire que des artistes, pour lesquels on nous a enseigné tant de mépris, aient été de leur temps les coryphées de la peinture. Il en fut ainsi pourtant, et il faut bien en conclure que de pareils peintres n'étaient pas, après tout, absolument sans mérite. Pierre était né à Paris, en 1715, d'une famille aisée, et il avait apporté dans sa carrière de peintre tous

les genres de facilité, de la fortune, de l'esprit, une heureuse figure, des dispositions précoces. Son maître fut Natoire. Il reçut ainsi de première main les principes et les idées de son siècle, lui qui devait en être plus que personne. Il fit cependant le voyage d'Italie comme tout le monde, comme Boucher, comme Greuze; mais, comme eux, il ne vit à Rome rien de ce qu'il faut y voir. Il alla droit aux peintres maniérés et il n'aperçut Raphaël qu'à travers Carle Maratte et avec les lunettes de Natoire. Du reste, ardent au travail, doué d'une imagination vive et d'un vrai génie pittoresque, il acquit bientôt une bonne pratique de peindre, une exécution preste, cavalière et brillante, et, joignant à sa facilité naturelle une immense provision de réminiscences et de croquis, il revint à Paris en état d'entreprendre de grands travaux. Il avait connu à Rome Jean-François de Troy, directeur de l'Académie que Natoire devait remplacer, et il avait contracté dans la fréquentation de ce maître quelque chose du coloris de Solimène qui n'avait pas été sans influence sur de Troy.

Natoire ayant été chargé de peindre à fresque la chapelle des Enfants-Trouvés, Pierre aida son maître et put ainsi préluder aux peintures murales qui devaient lui faire un si grand nom parmi ses contemporains. Homme du monde, riche et lié de bonne heure avec les gens qui disposent des faveurs et de la renommée, il n'eut pas de peine à se faire jour. Les églises l'employèrent beaucoup. Il peignit pour Saint-Germain-des-Prés une *Mort d'Hérode* et un *Saint Pierre guérissant les boiteux*, qui sont de ses meilleurs ouvrages; pour Saint-Sulpice, un *Saint François en oraison dans le désert;* pour Saint-Thomas-du-Louvre, le *Martyre de saint Thomas de Cantorbéry*. Si l'espace ne nous manquait ici, nous donnerions une idée de ses nombreuses compositions, où l'on retrouve, avec beaucoup de verve et de talent, tout ce qui caractérise la décadence italienne: les mouvements contrastés, les gestes appris par cœur, un certain jet facile de draperies chiffonnées, un amusant tapage de couleurs, une touche hardie, bien empâtée, égayée par des rehauts... Tout cela le conduisit aux honneurs : il fut reçu de l'Académie à vingt-sept ans, en 1742, et présenta pour son tableau de réception *Hercule et Diomède;* six ans après il devint professeur. Sur ces entrefaites, l'abbé Marduel, curé de Saint-Roch, très-zélé pour la décoration de son église, confia ou fit confier à Pierre la décoration de la chapelle de la Vierge. Il s'agissait de couvrir de peinture une coupole entièrement fermée qui ne reçoit le jour que par en bas. Le motif de cette grande machine devait être l'*Assomption de la Vierge*. Le sujet une fois donné, Pierre fut absolument le maître de le comprendre et de le traiter à sa manière. L'abbé Marduel, craignant sans doute de faire lui-même quelque hérésie en peinture, laissa le peintre parfaitement libre, au risque de lui voir commettre quelque hérésie théologique. La vaste superficie de sa coupole ovale — elle n'a pas moins de cinquante-deux pieds de diamètre dans un sens, de quarante-huit dans l'autre — Pierre la divisa en quatre groupes. Le premier représente la Vierge vêtue d'une robe blanche, drapée de *grande manière*, comme l'on disait alors. Elle est environnée d'anges qui la soutiennent et l'enlèvent, légers et triomphants comme elle. Le second groupe à droite est celui des Apôtres et des martyrs, parmi lesquels on remarque la figure de saint Jean qui semble portée par le souffle de l'air. Sur un plan plus reculé, paraissent des femmes qui présentent à la Vierge les innocents massacrés par Hérode. Esther et Mardochée se lient à ce groupe, on ne sait trop pourquoi, ainsi que les figures d'Adam et Ève dont la présence est encore plus difficile à expliquer, à moins que le peintre n'ait voulu trouver un rapport entre la femme qui inventa nos péchés et celle qui mit au monde le Dieu qui les racheta. Le troisième groupe se compose de Noé, Josué, Moïse, Aaron, David, et d'une suite de patriarches qui sont là sans doute pour admirer, dans la loi nouvelle, les merveilles dont ils annoncèrent l'accomplissement dans l'ancienne loi. Un concert de séraphins forme le quatrième groupe, auquel se rattachent les femmes fortes de l'Écriture, telles que Judith et Débora. Enfin le socle ajouté à la corniche pour couronner l'architecture est orné de figures allégoriques, feintes de stuc.

Comme on le voit, la conception de cette vaste machine n'avait pas coûté grands frais d'imagination. Pierre s'était souvenu de la coupole de Mignard au Val-de-Grâce, et du salon d'Hercule peint à Versailles par Lemoine. Il s'était inspiré de Mignard pour l'ordonnance, de Lemoine pour l'exécution, et l'on ne peut nier qu'il n'eût atteint le principal but de cette décoration, un grand effet, par l'éclat du groupe de la Vierge et des cieux ouverts, et par la subordination marquée des autres groupes dont l'action a moins de jeu et où les ombres sont répandues par grandes masses. Ceux qui jettent les yeux un instant sur ces coupoles, ne

savent pas assez tout ce qu'il faut de talent, de science, de *maëstrie*, pour disposer, grouper, enchaîner l'un à l'autre un nombre aussi prodigieux de personnages, surtout pour représenter, avec illusion et dans les raccourcis violents qui la font *plafonner*, une figure dont le contour doit rester juste en suivant la courbe



LA LANTERNE MAGIQUE.

d'une surface concave; enfin pour étager les plans, les faire valoir, et détruire l'idée d'un espace rond en donnant celle d'une voûte percée, et d'une incommensurable étendue de ciel.

La coupole de Saint-Roch fit grand bruit. Découverte le 2 octobre 1756, en présence de M. de Marigny, directeur des bâtiments et arts, elle fut saluée de louanges hyperboliques, pour être bientôt décriée avec la même exagération. Madame de Pompadour s'empressa de venir à Saint-Roch, et tout Paris y vint après elle. Les journaux du temps vantèrent la belle disposition de cette coupole, où tout s'arrangeait naturellement, sans

confusion, sans embarras, l'effet puissant et l'heureuse unité de ce beau poëme pittoresque. Mais Grimm, dans sa *Correspondance*, protesta avec une vivacité qui laissait trop voir l'humeur de quelque rival caché et jaloux. Cela n'empêcha point que Pierre ne fût déjà dans l'esprit de la cour le successeur de Boucher. En effet, cet aimable peintre étant mort en 1770, Pierre fut nommé en sa place premier peintre du roi le 30 juin, directeur de l'Académie le 7 juillet, et en même temps sur-inspecteur de la manufacture des Gobelins. A partir de ce jour, il ne s'occupa que de l'Administration de l'Académie, et abandonna presque entièrement le pinceau. Il peignit cependant un *Enlèvement d'Europe* pour être exécuté aux Gobelins en tapisserie. Riche, spirituel et de bonne compagnie, Pierre aurait pu se faire aimer de ses confrères : il ne sut que s'en faire craindre. Son premier acte fut de supprimer l'Académie de Saint-Luc, dont l'institution remontait à Charles V. Ce fut par son influence que le roi créa une école de peinture où douze jeunes gens devaient être enseignés et entretenus à ses frais, école qui produisit, entre autres sujets, Gauffier, Taraval, Gérard. Pierre fit décider également qu'il serait fait tous les deux ans, par les professeurs de l'Académie, six tableaux d'histoire pour servir de modèles aux Gobelins, et six statues en marbre représentant des hommes illustres de la France.

Pierre était un artiste d'un talent facile, brillant, plein de feu, plein d'esprit. Il avait l'intelligence de l'effet ; et, quoi qu'on en dise, le sentiment de la grâce. Il ne faut, pour en être assuré, que jeter les yeux sur ses admirables eaux-fortes. On trouve chez lui des figures bien jetées, des nus académiques, beaucoup de ponsif, beaucoup de manière, mais en somme une véritable vocation de peintre qui aurait produit de meilleurs fruits dans un autre siècle. Quand il traite l'histoire, il ressemble souvent à Lemoine. Paysagiste, il a une manière d'arranger le désordre pittoresque de la nature, d'accentuer les ruines, de tourmenter les arbres, de grouper les personnes et les choses, qui a beaucoup de charme. Ses *Ermites au désert* sont placés au milieu de solitudes qu'il a voulu rendre affreuses, et qui, en dépit de tout, sont fort aimables. Le *Marché aux poissons*, le *Marché aux légumes*, sont des tableaux de lui très-piquants, où se trouvent mêlés le décousu de Jean-Baptiste Weenix, le ragoût de Berghem, le fouillis de Boucher, l'esprit de Robert ; et c'est de là que sortiront les pastorales de Loutherbourg. Enfin, dans ses tableaux de genre, comme la *Lanterne magique*, il manque de chaleur, mais non pas de naturel, et l'on peut dire que les *Savoyards* de Pierre ont ouvert le chemin aux *Paysans* de Greuze.

Pierre mourut à Paris, place du Vieux-Louvre. Ses obsèques eurent lieu à Saint-Germain-l'Auxerrois ; mais son corps fut transporté à Saint-Nicolas-du-Chardonnet. La mort de ce premier peintre du roi, qui fut le dernier peintre de la vieille monarchie, arriva le 15 mai 1789, juste au moment où s'ouvrait la Révolution française. On ne pouvait mourir plus à propos pour enterrer la décadence, et céder la place au sévère Regnault et au grand David.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Jean-Baptiste-Marie Pierre a gravé à l'eau-forte avec esprit un assez grand nombre de pièces dont le catalogue n'a jamais été dressé. Voici les principales :

Deux ovales en pendant. L'un représente *saint François assistant une jeune fille mourante*. C'est celui que nous avons reproduit en tête de cette biographie. L'autre représente un *miracle de saint Benoît*.

Le carnaval de Rome. C'est une pièce assez grande et en travers. On y voit un grand nombre de masques dans un char, accompagnés d'autres qui sont à pied. Ce morceau est rare. Il est gravé dans la manière de Subleyras.

Saint Charles donnant la communion à des pestiférés.

La fête de village. Petite pièce en travers. On y voit une femme qui marchande du poisson, une petite fille avec un panier de fruits, etc.

Deux grands sujets religieux en forme de culs-de-lampe.

Plusieurs études de têtes que Basan ne fait que mentionner.

Les tableaux de Pierre se produisent rarement dans les ventes publiques. Ses dessins se rencontrent plus facilement.

Nous donnons ci-dessous le fac-simile de sa signature, et l'inscription qu'on lit sur ses eaux-fortes.

Pierre pierre sculp.

CORBEIL, typ. et stér. de CRETÉ FILS.



École Française — *Histoire*

MARIE-JOSEPH VIEN

NÉ EN 1716. — MORT EN 1809.



Marie-Joseph Vien ne fut pas seulement le maître de David; il fut aussi son précurseur. La grande réforme que David devait opérer dans l'école française, Vien l'avait pressentie et préparée; mais n'ayant pas la force de l'accomplir lui-même, il demeura toute sa vie entre deux principes, celui qu'il voulait détruire et celui qu'il aurait voulu restaurer. De là le côté mixte et bâtard de son talent. Toujours placé entre la nature, qu'il ne perdait jamais de vue, et l'idéal auquel il aspirait sans y atteindre, il mêla si bien l'étude de la réalité avec de vagues intentions de style, qu'il ne fut ni un peintre tout à fait réformé, ni un artiste à confondre avec ceux de la décadence; mais il eut du moins le mérite d'entrevoir une révolution nécessaire, de protester le premier contre l'empire de la routine, contre le maniérisme, contre la mode, et d'indiquer une voie meilleure à ceux qui auraient la force d'y entrer.

Pour être juste, il faut dire que Vien n'avait pas un véritable tempérament de peintre. Et cependant son histoire présente, comme celle de presque tous les autres, l'inévitable épisode de la vocation contrariée, l'éternelle répétition de cette parole illustre qu'avait pu dire le Corrége. Vien se crut né, lui aussi, pour être peintre, et cela peut-être parce qu'il avait copié à dix ans l'estampe du *Serpent d'airain* d'après Le Brun. Ses parents l'ayant placé chez un procureur de Montpellier, sa ville natale, il s'y déplut si fort qu'on fut obligé de le confier à un ingénieur du cadastre qui l'employa, sur le pied de 10 livres par jour, à dresser

des cartes du territoire de Frontignan. Cette besogne finie, le jeune écolier fut attaché à une fabrique de faïence établie dans un faubourg de Montpellier, et il y fit quelques travaux de grossière peinture. Enfin on le mit en apprentissage chez M. Giral, disciple de Lafosse, peintre et architecte des États du Languedoc. M. Giral prit Vien en affection, lui donna des estampes à copier, suivant l'usage d'alors, et lui apprit tant bien que mal à manier le pinceau. Il paraît que la municipalité ayant eu quelques peintures officielles à commander, des portraits de magistrats par exemple, en chargea l'élève de Giral, et lui fit également dessiner le catafalque du duc du Maine, gouverneur de la province. On peut croire que Vien s'en acquitta sans trop de gloire, car le fait de ces premiers essais serait demeuré tout à fait inconnu, si le peintre lui-même, dans son extrême vieillesse, n'en eût quelquefois parlé en souriant.

Vien était né en 1716; il avait donc vingt-cinq ans lorsqu'il vint à Paris en 1741. On l'avait muni de lettres de recommandation pour le peintre Natoire, pour M. de Caylus le célèbre antiquaire, pour un fermier général, et pour un valet de chambre du cardinal de Fleury, le tout puissant Barjac. Mais de ces protecteurs divers, le nouveau venu ne cultiva que les deux premiers. Tandis que le fermier général lui parlait constamment de dîner en ville, tandis que le valet de chambre lui conseillait l'intrigue, Vien, préoccupé de son art, ne songeait qu'à devenir l'élève de Natoire, qui était alors un de nos peintres les plus en vogue. Admis dans l'école de ce maître, Vien en eut bientôt pris la manière, et loin d'en apercevoir les défauts, il se les appropria. Dans ce temps-là, du reste, les idées de Natoire étaient celles de tout le monde. Aussi Vien eut-il successivement toutes les médailles et enfin le grand prix. Ce fut en 1744 qu'il se rendit à Rome pour y jouir de sa pension. Le directeur de l'Académie était Jean-François de Troy, praticien consommé, comprenant fort bien la couleur et maniant la brosse comme un Vénitien. Ce n'était pas lui, bien certainement, qui trouvait l'école engagée dans une mauvaise voie. Quant à la ville de Rome, elle était depuis longtemps sous l'influence des successeurs de Pietre de Cortone et de Maratte. Personne n'y regardait plus les grands maîtres. Le talent paraissait consister à savoir par cœur certaines figures et à les peindre de même. Vien était un bon esprit, un esprit sage et tempéré, une imagination froide : il se rapprocha de la nature, il substitua la vérité à la fantaisie. Durant les cinq ans de son séjour à Rome, il fit nombre d'études dessinées d'après nature, beaucoup de copies d'après les maîtres et donna l'exemple de ne rien peindre qu'en présence du modèle.

Un jour, se promenant hors des murs de Rome, il rencontra un ermite à grande barbe et le pria de venir poser à l'Académie pour une tête de caractère. L'ermite le suivit, et comme il manifestait un goût très-vif pour la musique, Vien lui fit donner un méchant violon dont il râclait dans l'atelier tout le long du jour. Une fois le bonhomme s'endormit, son violon à la main, dans une pose si pittoresque et si heureuse de raccourci, que Vien s'empressa de le crayonner et en fit le motif d'un tableau qui, depuis, fut jugé digne de figurer au Musée du Louvre. Voilà tout le talent de Vien caractérisé par cette simple anecdote. Voir juste et bien rendre ce que l'on voit, c'était là, ou à peu pres, toute sa théorie. Un autre eût compris qu'il était absurde de peindre une pareille étude de grandeur naturelle; qu'il suffisait d'un tableau de chevalet pour une figure endormie, à moins qu'elle ne s'appelât Endymion. Mais Vien fut assez content d'avoir exécuté un excellent morceau de peinture, d'avoir trouvé les tons si vrais de la bure et du panier de légumes, et le ton si fin de ce violon qui fait tant de plaisir à certains peintres.

Dans ce retour au naturel et au simple, il y avait déjà de quoi frapper l'attention des Romains. Cependant si Vien eut à peindre des tableaux d'église, ce fut surtout à cause de son extrême modestie à l'endroit de l'argent. Il accepta un jour, le croirait-on? de faire pour les Capucins de Tarascon six tableaux de 10 pieds, représentant la vie de sainte Marthe, et qu'on lui payait 25 louis, c'est-à-dire 100 francs la pièce! Il n'avait pas du reste d'autre distraction que le travail ni d'autre ambition que de s'illustrer. Jeune, on l'avait vu consacrer ses nuits à dessiner des *académies*, après avoir employé ses journées à peindre à la tâche pour un marchand de tableaux du pont Notre-Dame, comme l'avait pratiqué Watteau avant lui. Durant le carnaval de 1748, les pensionnaires de l'Académie ayant imaginé de donner une grande mascarade en l'honneur de M. le cardinal de La Rochefoucault, ambassadeur de France à Rome, l'infatigable Vien fut

l'ordonnateur de la fête, dessina les costumes, les chars, les trompettes, les vases, tous les détails de la cérémonie, et les grava lui-même en une suite de 32 eaux-fortes sous le titre de *Caravane du sultan à la Mecque*. Cette mascarade fit l'admiration du peuple romain; le pape Benoît XIV voulut en être spectateur et se cacha, pour la voir passer, derrière une jalousie. Enfin le souvenir en fut si durable que vingt-sept ans après, le roi de Naples en donna une pareille, dont les habillements, les emblèmes, les décors furent calqués sur les estampes de Vien.



LOTH ET SES FILLES.

Avant de retourner en France, Vien explora toute l'Italie, vit les ruines d'Herculanum, dessina les antiquités de Naples, s'arrêta successivement à Florence, à Bologne, à Venise, à Milan, à Gênes, partout où il avait à voir de belles choses, et lorsqu'il remit le pied dans sa patrie, on peut dire qu'il avait achevé son éducation de peintre. Débarqué à Marseille le 16 mai 1750, il y reçut tout de suite la commande de deux grands tableaux pour l'église de Saint-Féréol. A Montpellier il fut accueilli comme un homme qui allait faire honneur à la cité. En passant par Tarascon, il alla rendre visite à ses premiers ouvrages chez les Pères Capucins, qui, cette fois, lui offrirent 500 livres pour un septième tableau, l'*Embarquement de sainte Marthe*, dont ils obtinrent la promesse. Enfin il arriva à Paris avec le secret espoir d'être bientôt agréé à l'Académie de peinture. Mais quel fut son étonnement, de voir que son talent n'était pas apprécié le moins du monde, que son *Ermite* en particulier, qui avait produit partout tant de sensation, n'en faisait

aucune à Paris! Natoire, qui était le plus convaincu de tous les artistes de son temps, s'aperçut avec déplaisir que Vien commençait à s'écarter de la manière qu'on lui avait enseignée, c'est-à-dire de la *seule vraie* manière : « Pourquoi donc peindre d'après nature? disait Natoire à son ancien élève. Est-ce la nature d'ailleurs qui peut vous fournir les figures du second et du troisième plan?..... La belle difficulté, après tout, que de prendre un modèle et de le copier!..... » Vien était naturellement embarrassé devant son maître. Déjà il se sentait séparé de lui par des questions plus grandes. Du reste, il entendait répéter autour de lui les paroles de Natoire : « Ce que vous faites là n'est vraiment pas difficile : vous copiez la nature! » En d'autres termes, on lui reprochait de n'avoir pas une *manière* et partant de n'être pas un maître. Voilà où en était alors l'école française. Elle se trouvait si éloignée encore de la réforme que David devait lui imposer trente ans plus tard, que la simple imitation de la nature lui semblait un paradoxe. Pour faire comprendre au lecteur cette situation étrange, il faut dire que les peintres français peignaient alors le plus souvent de pratique, de mémoire ou, comme disaient quelques-uns, *de génie*. Boucher ne prenait plus de modèle, ainsi qu'il l'avoua un jour à Joshua Reynolds. Il savait par cœur certaines figures nues, qu'il retournait de cent manières, et dont les carnations devaient présenter, en certains endroits, de tendres fossettes. Les draperies, depuis Largillière, n'étaient guère plus étudiées que le nu; chacun les agitait, les tourmentait à sa façon, à peu près cependant selon les exemples qu'avait donnés le cavalier Bernin dans sa sculpture. Et cela était vrai des académiciens les plus influents, de Restout, de Vanloo, de Natoire, de M. Pierre. On conçoit maintenant comment dut être accueilli un homme qui parlait ingénument de copier la nature, en attendant que David parlât de l'idéaliser d'après les grandes lois trouvées par les Grecs. Avant d'en venir à l'idéal, il fallait repasser par le naturel, et l'école était si fourvoyée que ce premier pas lui paraissait un danger, un écart!

Vien avait contre lui l'Académie, la mode et les gens du monde; mais il tint bon. Un jour, Madame Geoffrin, qui sans doute le connaissait par M. de Caylus, étant venu voir Vien dans son atelier, lui demanda une tête dans le goût de Vanloo : « J'en suis fâché, madame, répondit l'artiste, mais je ne sais faire que des *Vien*. » Madame Geoffrin s'en mordit la langue. « Eh bien! reprit-elle, c'est un *Vien* que je vous demande! » A partir de ce jour, elle devint l'amie du peintre et commença de le prôner. Ainsi, à force d'énergie et grâce à la foi qu'il avait en lui-même, Vien finit par se faire accepter. Mais l'important était pour lui d'entrer à l'Acadmie. Il se mit sur les rangs et présenta les tableaux qu'il avait rapportés d'Italie, plus un *Saint Jérôme* qu'il venait de peindre à Paris. Par malheur, les quatre commissaires nommés pour l'examen des candidats, le déclarèrent insuffisant. Nattier, l'un d'eux, affecta même de dire que Vien ne savait pas encore son métier. Sur ces entrefaites, une députation de l'Académie romaine de Saint-Luc vint offrir à Vien la place de professeur; mais Vien résigna cet honneur, voulant rester en France et y tenter les chances d'une nouvelle candidature. En 1752, il peignit l'*Embarquement de sainte Marthe,* tableau promis aux Capucins de Tarascon, et cette fois il força les portes de l'Académie. Prévenu par Caylus, Boucher alla voir le tableau, et en le voyant il sauta au cou de Vien, disant que son exclusion serait une éclatante injustice, et que lui, Boucher, ne mettrait plus les pieds à l'Académie, si Vien n'y était pas reçu. Les juges furent entraînés par ce mouvement, et l'auteur de l'*Embarquement de sainte Marthe* fut enfin agréé. Six mois après il obtint de M. de Marigny un logement au Louvre, et il y commença son morceau de réception : *Dédale et Icare*. C'était l'occasion, ou jamais, de faire du style, de se rappeler certains bas-reliefs antiques, et surtout de ne pas regarder la nature de trop près. A vrai dire, Vien ne fit là qu'une œuvre sans caractère, un de ces tableaux qu'on croirait de l'école dégénérée de Bologne, à voir le mélange qui s'y trouve de deux éléments fort mal assortis : la réalité un peu triviale des modèles et une trop faible intention d'idéal.

Au surplus, ce que Vien voulait enseigner valait mieux certainement que ce qu'il peignait. Combiner l'étude de la nature avec celle de l'antique, c'était sa doctrine; elle était préférable à ses tableaux. Aussi Vien eut-il les plus grands succès comme professeur. Dans l'école qu'il ouvrit après sa réception, il compta bientôt plus d'élèves que tous les autres maîtres ensemble. Boucher lui-même y envoya son fils. Là se formèrent des artistes éminents, Regnault, Vincent, Menageot, l'illustre David. Trois jours par semaine, on y dessinait le modèle vivant du matin au soir. On s'y entretenait beaucoup de l'art des Grecs, de leurs

principes, de leurs procédés, particulièrement de la peinture en cire dont les secrets venaient d'être retrouvés par M. de Caylus. En rapprochant certains passages de Pline le naturaliste, cet antiquaire croyait avoir recouvré l'*encaustique* des anciens; il avait reconstitué un genre de peinture dans lequel on se sert, en guise d'huile, de cire dissoute par l'essence de térébenthine. Vien, sur les indications de son ami, ou, pour mieux dire, d'après ses recettes, peignit sur bois une *Minerve* et une tête de *Vierge* qui firent du



DÉDALE ET ICARE.

bruit. On présenta ces peintures au roi; on les porta ensuite à l'Académie des Inscriptions, puis chez Madame Geoffrin et chez M. de La Live de Jully, qui les acheta et en orna son riche cabinet [1]. La reine voulut copier la Vierge peinte en cire par Vien, et le nom de l'artiste se trouva un moment dans toutes les bouches. Vers cette époque lui vinrent de la part des souverains étrangers les offres les plus brillantes. La czarine Élisabeth l'appelait en Russie; le roi de Danemarck lui proposait un traitement annuel de

[1] Voy. *l'Histoire et le secret de la peinture en cire*, opuscule de Diderot, et le *Catalogue La Live*, Paris, 1764

24,000 livres, s'il voulait se fixer à Copenhague. Vien résista. Il aimait la France; il venait de s'y marier avec une femme aimable, M[lle] Reboul, artiste habile à peindre les oiseaux, les fleurs, les coquillages, et qui fut reçue de l'Académie l'année même de son mariage, en 1757. Vien était aussi fortement attaché à son école : là était son titre de gloire, il le sentait bien. Du reste, il était déjà regardé comme le premier peintre de la France, sinon pour la poésie et l'idéal, du moins pour le technique, et Diderot le lui disait. Vint une occasion de produire précisément un morceau de chef d'école. Deux tableaux furent commandés pour l'église de Saint-Roch, l'un à Doyen, *la Peste des Ardents*, l'autre à Vien, *la Prédication de saint Denis*. Nous venons de voir à Saint-Roch ces deux grandes machines qui sont encore en place; celle de Doyen révèle un peintre, celle de Vien sent le professeur. *La Prédication de saint Denis* est le chef-d'œuvre de ce que peut enfanter un artiste sans génie, mais sage, intelligent et qui a médité sur son art. La tête du saint est belle, simple, un peu rustique; elle a de l'autorité et de l'onction. L'ange qui couronne l'apôtre est d'une admirable élégance; figure charmante et trouvée, servant à marquer un plan intermédiaire entre la Religion et l'apôtre, et donnant ainsi de la grandeur, de la profondeur au tableau. Quant à la foule des auditeurs, elle n'est qu'ingénieusement arrangée; on n'y voit aucun épisode intéressant, rien qui saisisse, et le tout est froid. Mais laissons parler ici Diderot : « Les deux compositions sont l'une à l'autre comme les caractères des deux hommes. Vien est large, sage comme le Dominiquin; de belles têtes, un dessin correct, de beaux pieds, de belles mains, des draperies bien jetées, des expressions simples et naturelles: rien de tourmenté, rien de recherché ni dans les détails ni dans l'ordonnance; c'est le plus beau repos..... il tient à la fois du Dominiquin et de Lesueur..... Vien vous enchaîne et vous laisse tout le temps de l'examiner. Doyen, d'un effet plus piquant pour l'œil, semble lui dire de se dépêcher de peur que, l'impression d'un objet venant à détruire l'impression d'un autre, le charme ne s'évanouisse. »

Dans les sujets purement païens, Vien était plus à l'aise pour montrer son goût et *professer;* mais ayant des velléités de noblesse et d'idéal plutôt que le vrai sentiment de l'antique, il y réussissait médiocrement. Déjà il avait exposé au salon des tableaux dont la simplicité plus qu'hellénique avait pu paraître un autre genre d'affectation, par exemple l'*Offrande à Vénus*. Au lieu d'être pris dans les sublimes bas-reliefs des temples athéniens ou même des monuments de Rome, les modèles du peintre ne présentaient ici qu'une naïveté fade, une sveltesse pauvre, des formes veules, sans style et sans grâce. Quelquefois il lui arrivait d'en revenir aux errements de Le Moine et de Natoire, de peindre une *chaste Suzanne* dans la manière de ces maîtres, avec leurs nudités molles et leurs draperies chiffonnées, et alors sa peinture était franche, libre, touchée d'humeur; au contraire, quand il voulait se hausser au grand style, il devenait roide, guindé froid, son œuvre était dépourvue de caractère et de ressort. C'était pourtant comme peintre de style qu'il exerçait de l'ascendant sur ses élèves, en particulier sur David. Natoire, qui était directeur de l'Académie de France à Rome depuis vingt ans, ayant résigné ses fonctions, Vien fut désigné en 1775, pour le remplacer, et comme David venait de remporter le grand prix, le maître emmena son élève à Rome avec lui. L'Italie était alors vivement préoccupée de l'art antique, préconisé par Winkelmann et par Raphaël Mengs. Vien et David arrivèrent à Rome au milieu même de ce grand mouvement; l'un et l'autre ils s'y mêlèrent, chacun suivant son tempérament et selon son âge. Heureux de voir son disciple embrasser avec enthousiasme l'étude de l'art grec, Vien mit tous ses soins à réformer l'école; il fit augmenter la pension des élèves et il établit une exposition annuelle des ouvrages que les pensionnaires devaient envoyer à Paris. Personnellement, il eut à Rome tous les genres de succès. Son caractère égal et doux, sa vive bienveillance lui firent des amis illustres, entre autres le cardinal de Bernis. Le pape Pie VI l'accueillit avec la plus grande distinction; les académies de Saint-Luc et des Arcades parurent s'honorer de le recevoir. Enfin un courrier du roi de France lui apporta le cordon de Saint-Michel avec permission de le porter sans attendre la cérémonie du serment.

Les sociétés font toujours aux artistes contemporains une réputation proportionnée à l'utilité qu'elles en tirent. Du temps de Louis XVI, les Français avaient besoin d'une révolution dans l'art; ils exaltèrent Vien, uniquement parce qu'il l'avait entrevue et annoncée. A son retour à Paris en 1781, le maître de David se

vit traiter comme un peintre hors de ligne; le roi lui donna une pension de 2,000 francs, l'Académie le nomma recteur et il eut toute l'influence. La Tour, le célèbre pastelliste, avait fondé un prix d'émulation de 10,000 francs; mais le premier peintre du roi, M. Pierre, avait laissé sans emploi cette fondation, et parlait même de restituer le legs de La Tour à ses héritiers. Vien s'éleva avec force contre une restitution qui était injurieuse pour l'école, et il fit décider que la somme aurait la destination voulue par le testateur.



OFFRANDE A VENUS.

Pierre étant mort en 1789, Vien fut nommé, le 17 mai, premier peintre du roi et présenté en cette qualité à ses confrères qui l'élurent unanimement directeur de l'Académie. Mais la révolution ayant bientôt supprimé cette institution caduque, en vue de la rajeunir, Vien perdit sa pension et ses places; il garda toutefois la sérénité d'âme nécessaire pour traverser dignement des temps aussi orageux.

Chose singulière! pendant que David évoquait les grandes figures des Horaces et de Brutus, le paisible Vien tombait tout doucement dans la bergerie. Sa main octogénaire ne dessinait plus que des pastorales anacréontiques, des jeunes filles grecques cueillant des fleurs et poursuivies par des amours, des jeux de

nymphes, des paysages et des scènes de l'âge d'or. Vendus fort cher à un riche anglais, ces dessins et ceux qu'il composa sur les *Vicissitudes de la guerre,* devinrent une ressource pour Vien ainsi qu'une suite de trente-sept morceaux qui, sous le nom de *Bonheur de la vie,* retraçaient l'union de l'Hymen et de l'Amour. Ces douces pensées revêtirent des formes d'une grâce débile et mince, et l'ajustement des figures y présenta ces costumes longs, grêles et insipides qui nous semblent aujourd'hui avoir préparé les modes du Directoire. Après le 18 brumaire, Vien entra au sénat conservateur; il en était, avec ses quatre-vingt-trois ans, le doyen d'âge. Quand le cardinal Du Belloy, archevêque de Paris, fut admis dans ce corps, Vien l'aborda un jour après la séance, et lui dit : « Monseigneur, j'ai à me plaindre de vous. — En quoi donc? répondit Son Éminence. — Vous m'avez fait perdre mon titre de doyen du sénat. — Eh bien, reprit l'archevêque, vous êtes homme d'honneur, venez dîner chez moi, et nous viderons la querelle. » Sur ses vieux ans, le Nestor de la peinture, comme on l'appelait, se laissait aller aux faiblesses d'une vanité un peu enfantine. Il aimait à rappeler qu'il était sénateur. Souvent il allait rendre ses visites à l'heure des séances pour avoir l'occasion de tirer sa montre et de dire : « Vous me faites, Madame, tout oublier, même l'heure du sénat. » Jusqu'au dernier moment, Vien tint le pinceau; l'année même de sa mort, il esquissa une *Andromaque montrant les armes d'Hector à son fils.* Il s'éteignit le 27 mars 1809 dans la quatre-vingt-treizième année de son âge, et sa dépouille fut portée au Panthéon. C'était un bien grand honneur, pour un peintre qui n'avait fait que deviner la réforme, prédire le style et devancer dans la carrière Louis David.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Marie-Joseph Vien a gravé à l'eau-forte trente-huit pièces.

1-31. Les divers habillements de la mascarade turque faite à Rome en 1748 par les pensionnaires de l'Académie, sous le titre de *Caravane du sultan à la Mecque.* Ces pièces, du format in-8°, sont numérotées de 1 à 30. La dernière ne porte pas de numéro.

32. Le char qui traînait cette même mascarade, in-fol. en trav.

33. Loth et ses filles, d'après J.-F. de Troy, in-fol.

34-38. Cinq sujets de bacchanales en forme de frise.

Leprince, Beauvarlet, Flipart, Ponce, Miger, Vangelisti... ont gravé divers morceaux d'après Vien.

Le Musée du Louvre renferme quatre peintures de ce maître; 1. *Saint Germain,* évêque d'Auxerre et *saint Vincent,* diacre. Ce tableau servit autrefois de bannière à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

2. *Dédale et Icare.* C'est le tableau que nous avons fait graver. Vien le présenta à l'Académie pour sa réception.

3. *L'Ermite endormi,* figure de grandeur naturelle.

4. *Amours jouant* avec des fleurs, des cygnes, des colombes.

A Marseille, on voit de lui *le Centenier* et *la Piscine miraculeuse.*

Les tableaux de Vien n'ont pas trouvé place dans les grands musées de l'Europe.

Ses dessins sont estimés et estimables. On rencontre quelquefois de charmants paysages de sa main. Les dessins de Vien sont quelquefois à la plume et au bistre, quelquefois aux crayons noir et blanc sur papier bleu et d'un bel effet. Il y en avait de ce genre là à la vente Mariette, ainsi que de petites ruines des environs de Rome, à la pierre noire, sur papier blanc.

Vente Jullienne, 1767. — *Glycère* tenant cinq couronnes de fleurs. Toile de trente-quatre pouces sur vingt-six. 733 livr.

Vente La Live de Jully, 1770. — *Dédale* qui attache des ailes à son fils Icare; figures de deux pieds six pouces de proportion. C'est la réduction du tableau que l'auteur présenta pour sa réception à l'Académie. 450 livres.

Suzanne entre les vieillards. C'est le tableau que Beauvarlet a gravé, et qui se trouvait dans le cabinet de Vence.

Le buste d'une Vierge peinte à l'encaustique sur bois (d'après les procédés indiqués par le comte de Caylus). 42 livres.

Vente Blondel de Gagny, 1776. — *Une jeune fille* vue à mi-corps: elle tient un serin. 432 livres.

Vente prince de Conti, 1777. — *Une jeune femme* assise dans son appartement; elle tient de la main gauche un pigeon blanc; près d'elle est une cassolette; de l'autre côté une table sur laquelle est une carafe remplie de fleurs. 1,030 livres.

Une femme grecque tenant sur son doigt un serin; son coude droit est appuyé sur une cage dans laquelle il y a un oiseau. Ce tableau paraît être le même que celui de la vente Blondel de Gagny. 680 livres.

Vente de Ménars, 1781. — *Sacrifice à Cérès.* L'auteur y a représenté Proserpine aux pieds de la statue de la déesse, Neptune arrivant sur son char pour l'enlever. Vendu avec un tableau de C. Vanloo, *Amimone poursuivie par Pan,* ensemble 399 livres.

Une jeune bacchante à mi-corps, la tête couronnée de pampres et le corps couvert d'une peau de tigre, sous glace, exécutée en tapisserie aux Gobelins. 272 livres.

Vien · 1758   Vien

Impr. Renard et Comp., rue Damiette, .



École Française. — *Gouaches. Sujets libres*

PIERRE-ANTOINE BAUDOUIN

NÉ EN 1723. — MORT EN 1769.



« Peintre en miniature; bon garçon qui a de la figure, de la douceur, de l'esprit; un peu libertin; mais qu'est-ce que cela me fait? Ma femme a ses quarante-cinq ans passés, et il n'approchera pas de ma fille, ni lui ni ses compositions. Il y avait au Salon une quantité de petits tableaux de Baudouin, placés dans l'embrasure d'une fenêtre, et toutes les jeunes filles, après avoir promené leurs regards distraits sur quelques tableaux, finissaient leur tournée à l'endroit où l'on voyait la *Paysanne querellée par sa mère* et le *Cueilleur de cerises :* c'était pour cette travée qu'elles avaient réservé toute leur attention. A un certain âge on lit plutôt un ouvrage libre qu'un bon ouvrage... » C'est Diderot qui parle ainsi, et, comme il était en même temps le censeur et l'ami de Baudouin, nous lui laisserons cette fois faire tous les frais de la présente biographie, pour la plus grande satisfaction du lecteur, qui sera de la sorte aussi édifié par le moraliste qu'amusé par le peintre.

Je ne sais à quel âge on aime les ouvrages libres, et je croirais plutôt que ces sortes de peintures plaisent au vieillard usé et blasé; mais il est certain que si Baudouin n'avait pas eu quelque talent dans la composition et la touche des petites infamies qui lui ont valu sa renommée, la seule gravelure ne l'aurait pas sauvé de l'oubli. Combien d'autres ont cultivé ce genre trop leste, qui sont tombés dans le ruisseau, jetés par la fenêtre du boudoir, le jour où les libertins ont fait peau neuve! Puisque Baudouin a résisté aux amendements de la jeunesse et à la colère des grands parents, il faut croire qu'il méritait bien une petite place, mais un coin obscur, dans ce livre des peintres, qui, après tout, est une histoire.

Au surplus, si Baudouin a laissé la réputation d'un libertin en peinture, même dans ce dix-huitième siècle qui ne se piquait point de rigorisme, il faut dire qu'il n'est pas toujours allé jusqu'au libertinage et qu'il s'est arrêté souvent à la galanterie permise. Il y a de lui des idylles qui sont presque décentes, le croirait-on? Voici, par exemple, deux jeunes paysannes à la porte d'une ferme, au-dessous d'un colombier. Elles regardent ensemble les ébats de deux pigeons qui s'aiment d'amour tendre. L'aînée, nonchalamment assise sur un banc de pierre, rêve et soupire, oubliant sa quenouille, pendant que sa sœur lui fait signe du doigt de ne pas effaroucher les deux oiseaux. Cette petite scène a pour spectateur un jeune garçon de ferme qui sourit à la vue de tous ces amours : l'amour palpitant, l'amour compris, l'amour rêvé. « Passe pour cela, s'écrie Diderot; c'est comme ma description; on y entend tout ce qu'on veut sans rougir. » Voyons maintenant un autre tableau, le *Modèle honnête :* celui-là est une leçon de morale, s'il en fut. La pauvre fille qui pose devant le peintre pour je ne sais quelle déité mythologique, a prêté la vue de ses charmes, mais n'a point vendu sa pudeur. La voilà qui résiste, comme Suzanne, non pas aux entreprises d'un vieillard, le beau mérite! mais aux tentations d'un jeune artiste et à la flatterie qu'il lui adresse en la trouvant si belle et si désirable.... Décidément, ce Baudouin, dira-t-on, est un peintre calomnié, un moraliste plus vrai que Diderot lui-même. En veut-on la preuve? Chez lui, les amants sont toujours attrapés, les péchés interrompus, les pécheurs punis. Quelle pensionnaire, je le demande, voudrait se voir dans la position où se trouve la *Fille querellée par sa mère?* Pour mieux lui faire honte, Baudouin nous la montre de face, tandis que la mère est vue de dos, le profil perdu. Que dire, lorsque le délit est flagrant? « Ils en étaient sur un point... sur un point... C'est dire assez que ne le dire point.... » Elle est donc au supplice, la luronne, entre le reproche et la conviction, entre le juge et le coupable; car Lubin s'enfuit en montant quatre à quatre l'escalier de la cave où il a été surpris. Voilà, du reste, un gaillard bien avisé : dans cette cave où il n'y a ni tonneaux, ni bouteilles, mais seulement une botte de paille, il avait apporté des fruits et une topette de vin, pour rafraîchir la victoire. Mais le drôle est châtié : il n'a pas bu son vin; il n'a péché que par intention.... la morale est sauvée! Que dis-je? Pour y insister, le peintre a représenté un cochon dans son auge, l'emblême de la luxure!... Un directeur de conscience n'aurait pas mieux fait, Dieu me pardonne!

Et pourtant ils avaient bien leurs raisons, sans doute, le philosophe Diderot et le sieur Grimm, lorsqu'ils écrivaient, le premier : « Toujours petits tableaux, petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite maîtresse, à la petite maison d'un petit-maître; faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût; » l'autre : « Baudouin s'est fait un petit genre lascif et malhonnête qui plaît fort à notre jeunesse libertine. » Pour avoir scandalisé deux hommes tels que Grimm et Diderot, il fallait que Baudouin eût été, dans sa vie de peintre, bien graveleux. C'est la réflexion qui nous venait à l'esprit quand nous avons feuilleté l'œuvre de Baudouin, si bien gravé par Choffard, Moreau le jeune, Nicolas Ponce et Nicolas Delaunay. Aux premières pages, l'auteur est un petit saint qui punit le vice et encourage la vertu; mais quelques feuilles plus loin, la scène change. Ce ne sont plus que des courtisanes surprises à leur petit lever, ou qui, sous le nom de jeunes mariées, sont conduites à l'autel, c'est-à-dire à l'alcôve; ce sont des pensionnaires qu'on enlève, des ingénues que l'on séduit, des bergères qui ont imprudemment dormi sur la paille. Alors nous avons repris Diderot et l'avons confronté avec Baudouin, pour voir si, par exemple, le coucher d'une mariée se faisait au dix-huitième siècle comme il est représenté dans l'estampe de Moreau. Nous sommes dans un appartement plein d'élégance et de comfort, où tout éveille le sentiment du plaisir, où tout respire la volupté. Des pilastres ioniques soutiennent, accouplés,

un plafond ovale, égayé par des amours ; les flambeaux se tordent sur la cheminée en volutes gracieuses ; un superbe lit à baldaquin, surmonté d'un panache comme le bonnet d'un sultan, ouvre ses courtines à la mariée. Entourée de ses femmes, ardemment sollicitée par son mari à genoux, la jeune épouse a déjà un



LE JARDINIER GALANT

pied dans le lit. Elle fait mine de pleurer, mais elle ne pleure que d'un œil ; elle abandonne un de ses beaux bras ; elle laisse voir, en son déshabillé de nuit, une de ses jambes ; elle n'est déjà plus qu'à moitié vierge, si même elle l'est encore, car, en vérité, on se croirait plutôt dans un harem parisien que dans une honnête famille du Marais. Mais laissons parler Diderot : « Monsieur Baudouin, faites-moi le plaisir de me dire en quel lieu du monde une telle scène s'est passée ; certes, ce n'est pas en France. Jamais on n'y a vu une jeune fille bien née, bien élevée, à moitié nue, un genou sur le lit, sollicitée par son époux en présence de

ses femmes qui la tiraillent. Une innocente prolonge sans fin sa toilette de nuit; elle tremble, elle s'arrache avec peine des bras de son père et de sa mère; elle a les yeux baissés; elle n'ose les lever sur ses femmes. Elle verse une larme. Quand elle sort de sa toilette pour passer vers le lit nuptial, ses genoux se dérobent sous elle, ses femmes sont retirées; elle est seule lorsqu'elle est abandonnée à son jeune époux. Ce moment est faux. Il serait vrai, qu'il serait d'un mauvais choix. Quel intérêt cet époux, cette épouse, ces femmes de chambre, toute cette scène peut-elle avoir? Feu notre ami Greuze n'eût pas manqué de prendre l'instant précédent, celui où un père, une mère, envoient leur fille à son époux. Quelle tendresse! quelle honnêteté! quelle délicatesse! quelle variété d'actions et d'expressions dans les frères, les sœurs, les parents, les amis, les amies! quel pathétique n'y aurait-il pas mis! Le pauvre homme que celui qui n'imagine, dans cette circonstance, qu'un troupeau de femmes de chambre! Rien ne prouve mieux que l'exemple de Baudouin, combien les mœurs sont essentielles au bon goût. Ce peintre choisit mal son sujet ou son instant; il ne sait pas même être voluptueux. Croit-il que le moment où tout le monde s'est retiré, où la jeune épouse est seule avec son époux, n'eût pas fourni un tableau plus intéressant que le sien? »

Non, ce n'est pas là un mariage sérieux, une honnête et respectable union. En effet, si je tourne un feuillet du livre, que vois-je? Le mari de la veille, ce mari si ardent, si amoureux, le voilà qui court maintenant après la chambrière, qui la renverse sur un lit défait, et qui la supplie comme il suppliait la nuit de ses noces! Et sa femme, cachée derrière les matelas amoncelés, le surprend en ce honteux manége! Oui, Diderot devinait juste, nous étions tout à l'heure dans une petite maison, avec des courtisanes et un libertin. — Mais au moins, direz-vous, rendez justice au talent du maître, à l'esprit qui pétille dans sa gouache, à ces reflets qu'il obtient par la transparence du fond, c'est-à-dire par le seul ménagement du dessous; reconnaissez que s'il a une humeur leste, il a une main légère; que si la gouache est croustilleuse par le sujet, elle est chaleureuse et fine d'exécution, adroitement chiffonnée dans les draperies, arrangée avec un rare bonheur, et toute frissonnante de lumière et de plaisir. Je le reconnais, Baudouin a beaucoup du peintre. S'il manque souvent, faute de mœurs, aux convenances morales, en revanche il n'oublie jamais esl convenances pittoresques; il dispose ses tableaux à merveille et les orne avec goût; toutes les lignes s'y agencent et s'y rachètent; toutes les masses s'y pondèrent pour l'agrément des yeux, et cela naturellement, sans effort. Il tient de Boucher ce fouillis charmant, cet heureux désordre qui ont ravi tout le dix-huitième siècle. Ses *Jardiniers galants*, ses *Annette* et ses *Lubin* sont bien un peu comme ceux de Fontenelle, mais avec plus de naturel dans les attitudes et dans les costumes. En jupon court, en corsage familier, en simple cornette, elles sont plus vraies et n'en sont pas moins désirables. Leur carnation, dans ses gouaches terminées, ressort sur le ton vigoureux des feuillages emmêlés des vieux troncs et des branches tordues. Un morceau de pain bis, du caillé, des paniers de fruits, rappellent heureusement la réalité dans ces romans champêtres, et si les moutons y roucoulent, ils figurent du moins utilement dans l'optique de la composition, tout comme le ruisseau qui abreuvera les amoureux :

Tant que cette eau coulera doucement
Je t'aimerai, me répétait Sylvie...

Heureux siècle que ce dix-huitième! En attendant le terrible jour des réformes, on s'ébattait à l'envi, on vivait en joie et en liesse; les fils de famille ne songeaient qu'à escalader les murs du couvent, à rosser le guet; la peinture transformait les paysans de la banlieue en bergers du Lignon; les boudoirs, ornés de nymphes, s'arrondissaient pour les intimes causeries ou les amours faciles, et le pire des censeurs n'était pas plus austère que l'auteur de la *Religieuse* ou bien M. Grimm. Un enlèvement? Rien n'était mieux vu, alors; cela posait un homme dans le cercle des marquises, et quant aux femmes enlevées, c'était une gloire! Voyez l'*Enlèvement* de Baudouin. Cette fois Diderot ne dirait point que l'artiste n'a pas su choisir son moment, car il nous fait arriver juste à l'avant-dernière scène du drame, quand il y a encore du danger, en cet instant décisif où l'abbesse peut crier, où le guet peut venir. Une des pensionnaires, qui a déjà franchi le mur, tombe dans les bras de son jeune maître. L'autre est encore à califourchon sur la muraille; elle a posé un de ses petits pieds sur l'échelle extérieure; elle va être libre... En ce moment la lune éclaire (quelle imprudence de n'avoir pas prévu la lune!); mais à cette clarté, on voit le campanile du couvent et ses étages

supérieurs; rassurez-vous, les fenêtres sont closes; la cloche est immobile; tout dort, *et l'abbesse et les vents et Neptune.* Les rayons de l'astre qui s'est levé si mal à propos viennent frapper tout exprès sur les deux échappées, qui, de la meilleure grâce du monde, livrent aux regards de la lune leurs charmes déjà promis.



L'ENLEVEMENT.

Pour plus de pittoresque, les arbres du couvent et ceux d'un boulevard désert interrompent l'ingrate nudité de cette haute muraille qui séparait les amoureux, mais qui s'élève si opportunément pour faire valoir, par un grand repos et par un ton neutre, les figures des jeunes filles avec leurs jupons froissés, leurs guimpes défaites et leurs mines chiffonnées. Au pied de l'échelle, tout est prêt : la berline qui doit emmener les fugitives, les chevaux que monteront les ravisseurs, et les deux pendards de laquais qui assistent nos deux

roués. Par malheur, les chevaux sont de carton; mais la bonne volonté du spectateur les animera, l'amour leur donnera des jambes, et fouette, cocher!

Convenons-en : il n'y a qu'un peintre français pour mettre en scène de pareilles choses, pour enlever de pareils tableaux. Et ne croyez pas que la gravure de Ponce ou de Nicolas Delaunay les ait améliorés : au contraire, le burin, en sa marche régulière et compassée, n'a pu qu'alourdir la gouache de Baudouin, qui est lestement, vivement touchée, et lavée à l'eau-forte, pour ainsi dire. Il est juste d'ajouter, cependant, que la composition du peintre se tranquillise sur le cuivre du graveur. Ce qui papillotait dans le tableau, s'unit et s'harmonise dans l'estampe. La prudence nécessaire au traducteur assagit l'original, lui donne de la liaison, de la tenue, un ton plus ferme, et comme la peinture vaut surtout par un arrangement spirituel et par le piquant de l'intention, il en reste l'essentiel sur la planche du graveur. Voilà pourquoi les estampes de Delaunay, de Ponce, de Choffard et de Moreau le jeune sont maintenant si recherchées des amateurs : c'est de toute justice.

Ah ! nos bons aïeux ne s'effarouchaient point aussi aisément que nous. Ces jolies gravures dont nous parlons étaient dédiées, sans la moindre difficulté, à M. le duc régnant des Deux-Ponts, au prince de Guémenée, à Mme la marquise de l'Aubépine. Aujourd'hui personne, je crois, n'oserait accepter la dédicace du *Carquois épuisé*, de la *Sentinelle en défaut*, surtout du *Cueilleur de Cerises*. Personne n'oserait en mettre dans son salon une épreuve avant la lettre et avec ses armes, s'il avait des armes. Le *Carquois épuisé*, c'est un petit-maître qui s'est rendu après le combat et qui demande grâce. Son épée est à terre; il est nonchalamment étendu sur une chaise longue, tout près d'un lit dérangé, dont les embrasses sont des guirlandes de roses. A côté de lui, une jeune femme, en négligé galant, prend la boîte à mouches pour se refaire sur la joue un assassin; mais sa peine est perdue et sa provocation inutile; la statue de l'Amour, qu'on aperçoit près de la cheminée, montre un carquois épuisé, et la maîtresse, piquée au vif, semble dire : « Quoi ! c'est là, monsieur, tout ce que vous saviez ? » La *Sentinelle en défaut* est représentée par une mère qui dort du sommeil des justes, tandis que sa fille, éveillée, donne accès dans la chambre à un jeune paysan, très-éveillé, lui aussi. La scène est dramatisée par un effet de lumière. Une lampe rustique, qui brûle à terre, projette sur la muraille l'ombre des deux amants; mais aucun d'eux ne songe à suivre au crayon les contours de l'ombre portée, en mémoire de Dibutade. Le temps est précieux, le péril est imminent; la fille mal gardée se hâte de cacher le coupable dans son lit, comme dit la chanson gauloise. Quant au *Cueilleur de Cerises*, mauvaise pointe; idée grossière et plate. C'est à peine si on oserait raconter le tableau: jugez si on peut le faire voir!

Mais revenons à Diderot et à ses descriptions, qui vaudront beaucoup mieux que les nôtres: « Un confessionnal est occupé par un prêtre; il est entouré d'un troupeau de jeunes filles qui viennent s'accuser du péché qu'elles ont fait ou qu'elles feraient volontiers : voilà pour l'oreille gauche du confesseur. Son oreille droite entendra les sottises des vieilles, des vieux et des petits morveux qui occupent ce côté. Le hasard ou la pluie a fait entrer deux grand ségrillards dans l'église; les voilà qui se ruent tout à travers le troupeau des jeunes pénitentes. Le scandale s'élève ; le prêtre s'élance de sa boîte; il s'adresse durement à nos jeunes étourdis; voilà le moment du tableau. Le prêtre est à moitié hors du confessionnal; il a l'air indigné. Un de ces jeunes gens, la lorgnette à la main, l'air ironique et méprisant, la tête retournée vers le confesseur, est tenté de lui dire son fait. Son camarade, qui pressent que l'affaire peut devenir grave, cherche à l'entraîner. Les jeunes filles ont la plupart les yeux hypocritement baissés. Les vieilles et les vieillards sont courroucés. Les marmousets placés derrière leurs parents, sourient : cela est plaisant; mais la piété de notre archevêque, qui n'entend pas la plaisanterie, a fait ôter ce morceau du Salon.— Notez que la piété éclairée du prélat n'a pas été choquée du *Cueilleur de Cerises* et de la *Fille querellée par sa mère*, mais seulement du *Confessionnal*[1]. » Récapitulant ensuite les envois de Baudouin au Salon de 1765, Diderot s'exprime ainsi : « La mère qui querelle sa fille est le meilleur des petits tableaux de Baudouin. Il est mieux dessiné

[1] Diderot, *Observations sur le Salon de Peinture de* 1765, page 234.

que les autres et d'une assez jolie couleur, toujours un peu grisâtre. L'abattement de l'homme étendu sur le sopha de la fille qui remet du rouge, pas mal. Toute la scène du *Confessionnal* voulait être mieux dessinée, demandait plus d'humeur, plus de force. Cela est sans effet, et par-dessus le marché, la besogne de la patience, du temps, du tiers et du quart, augmentée, revue et corrigée par le beau-père. »

Le beau-père dont parle ici Diderot, c'est Boucher. Baudouin avait épousé la fille cadette du premier



PAQUIER.D BAUDOUIN.PINX. DELANGLE.SC

NANETTE ET LUBIN.

peintre du roi. Ce mariage s'était fait le 8 avril 1758; l'artiste avait alors trente-cinq ans, étant né le 18 octobre 1723. L'influence de son beau-père le fit entrer à l'Académie, en 1763, comme peintre en miniature. Il présenta pour son morceau de réception *Hypérides plaidant la cause de Phryné devant l'Aréopage.* L'orateur était représenté au moment où il enlève le voile qui cachait la beauté de la courtisane, dont les charmes découverts lui semblaient le plus éloquent de tous les discours. C'est là tout ce que nous savons sur Baudouin. Dans ses mœurs comme dans sa peinture, il fut l'élève et l'imitateur de Boucher, pour lequel il avait l'affection la plus vive et une admiration sans bornes. Sa vie, abrégée par le plaisir, se termina le 15 décembre 1769; elle s'était donc passée tout entière dans ce règne de Louis XV, qui fut celui de la

galanterie et de la frivolité. Il ne faut donc pas s'étonner que la frivolité et la galanterie soient les caractères de son œuvre. Il n'y a que les hommes tout à fait supérieurs qui devancent leur siècle ou qui lui résistent. Tandis que Baudouin peignait les débauches et les mauvaises mœurs, Greuze peignait les bonnes mœurs et les honnêtes gens. C'est en opposant l'un à l'autre ces deux peintres, que Diderot s'écrie : « Artistes, si vous êtes jaloux de la durée de vos ouvrages, je vous conseille de vous en tenir aux sujets honnêtes. Tout ce qui prêche aux hommes la dépravation est fait pour être détruit, et d'autant plus sûrement détruit que l'ouvrage sera plus parfait. Il ne subsiste presque plus aucune de ces infâmes et belles estampes que le Jules Romain avait composées d'après l'impur Arétin. La probité, la vertu, l'honnêteté, le scrupule, le petit esprit superstitieux, font tôt ou tard main basse sur les productions déshonnêtes. » — Tout beau! mon philosophe, ne confondons pas les fières audaces de Jules Romain et les libertés de l'antique avec les polissonneries de M. Baudouin. Jules est un païen de haute lignée; Baudouin n'est auprès de lui qu'un débauché sans passion et sans race. En généralisant les formes, en faisant resplendir la beauté, le style couvre tous les écarts de l'artiste et devient incompatible avec ce qu'on appelle l'indécence. L'antiquité fut quelquefois très-licencieuse, jamais elle ne fut indécente. Les figures peuvent être indécentes quand elles sont individuelles et petites, quand l'intention les particularise par des accents trop intimes, lorsque, en un mot, elles portent un nom propre; mais une fois que le grand style les a idéalisées, elles s'élèvent dans une sphère où la convoitise du libertin ne saurait les atteindre. Entre les gravelures de Baudouin et les grandes infamies de Jules, il y a autant de distance que de l'alcôve impure d'une fille à la couche héroïque où Vénus attend les dieux.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le musée du Louvre ne possède aucune peinture à l'huile de Baudouin, qui, du reste, ne peignait guère qu'à la gouache et en petit. Mais il renferme dans la collection de dessins son morceau de réception, *Hypérides plaidant la cause de Phryné*, peint en miniature. La composition gravée sous le nom de *l'Epouse indiscrète* appartient à MM. de Goncourt et se trouve en ce moment (avril 1860) exposée au boulevard des Italiens. Elle diffère un peu de la gravure de Nicolas Delaunay, dans l'attitude de la femme qui surprend son mari, cachée derrière le matelas.

Nous trouvons dans le *Trésor de la Curiosité* des renseignements précieux sur les prix de vente des Baudouin.

Vente Testard, 1760. — Un Peintre dans son atelier avec deux femmes dont une lui sert de modèle. Gouache gravée par Moreau le jeune sous le titre *le Modèle honnête*. Retiré à 1,750 livres.

Une Femme à sa toilette, avec sa fille de chambre. Un officier assis devant elle tient un bouquet. Gouache gravée par Nicolas Ponce. Simonet a fait un pendant qui représente un homme aux genoux d'une femme assise. 500 livres les deux.

Vente Chardin (le peintre). 1760. — Dans un appartement en désordre, une femme et un enfant; près d'elle une amie; à gauche, un jeune homme la tête appuyée sur une table. Gouache. On lit au bas de ce morceau intéressant : *Fecit amor, mittit pietas, fortuna reducet*. 176 livres.

Vente Baudouin, février 1770 (trois mois après la mort de l'artiste). — Un sujet de deux figures dans un paysage. Neuf pouces sur quatorze. 15 livres.

Un sujet de fantaisie, dessiné à la plume, lavé de bistre sur papier blanc. Quatorze pouces sur onze environ. 100 liv.

Douze académies. 143 livres.

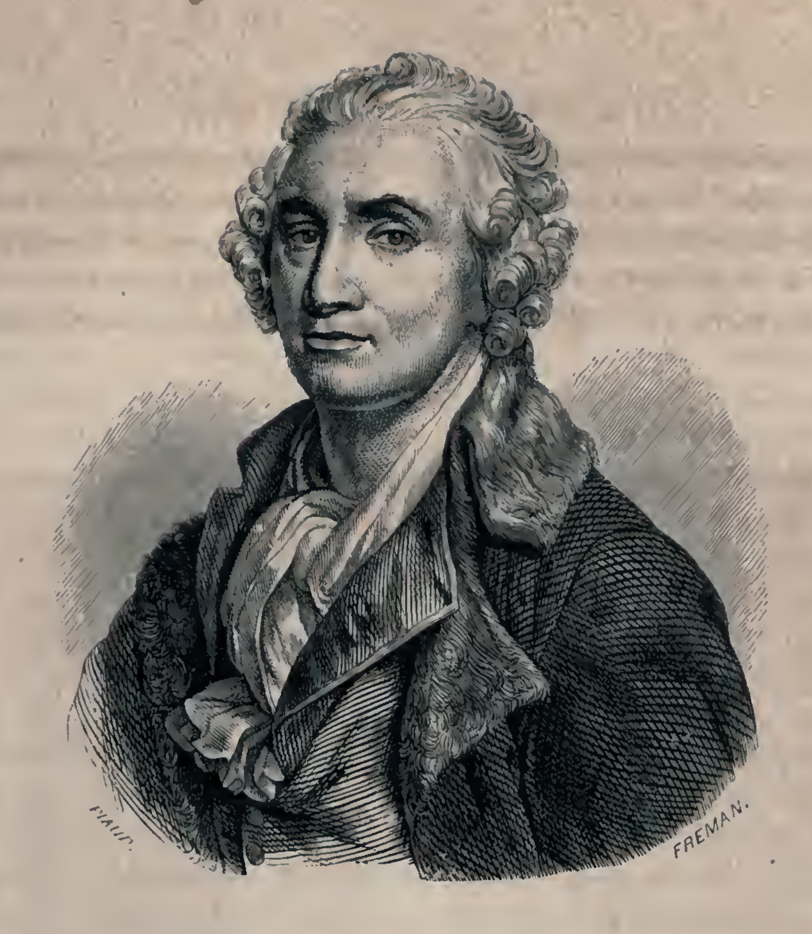
Vente Trudaine. 1777. — Dibutade traçant le portrait de son amant, éclairé par l'Amour. Diane et Endymion. Deux jolies miniatures. Sept pouces sur six. 1,000 livres. Seneville.

Vente Vassal de Saint-Hubert. 1779. — Une femme avec un chien, couronnée par des Amours. Gouache. Huit pouces sur sept. 300 livres. — Trois figures dont une femme sur un lit. Gouache. 630 livres — Une femme dans un bosquet. Gouache de neuf pouces sur sept. 600 livres.

Vente Nogaret.— Le sujet gravé sous le titre de *l'Epouse indiscrète*, par Delaunay. Onze pouces sur dix. 404 livres.

Vente marquis de Ménars. 1782. — Le *Coucher de la mariée*, connu par l'estampe de Simonet. Gouache sous glace, dans une riche bordure. Onze pouces sur quinze. 853 livres. Remy.

IMP POITEVIN ET Cie, RUE DAMIETTE, 2.



École Française. *Scènes familières*

JEAN-BAPTISTE GREUZE

NÉ EN 1724. — MORT EN 1805.



Greuze est un des exemples les plus frappants de cette liaison intime et caractéristique de l'art français avec la pensée générale de la nation, à toutes les grandes époques de son histoire. Ainsi, au XVIIIe siècle, au milieu de ce mouvement d'universelle entreprise qui fut la passion de la France, paraît, dans le monde des livres, un mince volume qui n'a aucun rapport à la peinture. De quoi s'agit-il? D'une révolution au théâtre. Le siècle est fatigué de l'héroïsme monotone des rois sur la scène, des solennités stériles de la tragédie, telle que l'avait faite, dans sa pompe, le siècle de Louis XIV. Le temps est passé des contemplations monarchiques et du cérémonial dans le style. Le siècle nouveau appelle un autre avénement : celui de la bourgeoisie; le nouveau culte offre donc à la foule ses images : les bourgeois se montrent sur le théâtre, à la place des rois, comme les rois, jadis, avaient paru à la place des Dieux, premiers héros de la scène. L'usurpation bourgeoise s'empare d'abord du cothurne. en attendant le trône; Agamemnon abdique en faveur du père de famille. Utilité immédiate, morale pratique, la grandeur dans la passion, et l'enseignement dans la familiarité, tout doit se trouver dans ces spectacles

nouveaux. Diderot fait son livre pour le prouver en théorie, et comme exemples il donne ses drames de la vie privée. Dans la littérature l'émotion fut grande, car Diderot, ce Danton de la révolution littéraire, occupait puissamment les philosophes, les gens de lettres, la foule. Pendant ce temps, la peinture adorait les maîtresses du roi. La Tour répandait, comme un nuage charmant, la poudre de ses pastels dans les cheveux de madame de Pompadour. Boucher écrivait en images irrésistibles de voluptueuses préfaces à la beauté de madame du Barry. Fragonard peignait des contes moraux, plus énergiques et surtout plus brillants que ceux de Marmontel. Les continuateurs de Watteau faisaient soupirer la brise dans le panache des arbres, asseyaient languissamment les marquises sur les pelouses, et prolongeaient la Régence dans le paysage.

Du milieu de cette Gaule amoureuse, véritable royaume de Louis XV, sort tout à coup un tableau imprévu : *Le Père de famille expliquant la Bible à ses enfants*[1]. Un vieux fermier est assis à une grande table autour de laquelle sont rangés ses garçons et ses filles; il tient d'une main la Bible et de l'autre ses lunettes qu'il vient de quitter, et il paraphrase à sa manière un passage du livre saint. Ses mains brunies sont sillonnées de rides profondes. Sa tête, martelée de plans par la vieillesse, exprime la simplicité d'un croyant et l'onction d'un pasteur. Tous les enfants écoutent, chacun suivant son âge et son tempérament : celui-ci avec une sensibilité mélancolique, celui-là avec la légèreté d'un écolier. Deux belles et fraîches filles, aux manches retroussées, aux bras blancs, entendent cette lecture, mais une seule paraît la suivre attentivement. La plus jeune, presque à genoux, laisse tomber sur son tablier ses bras nus et ses mains potelées, que les travaux du ménage ont rendues plus fortes et ont rougies. Les yeux baissés, elle pense... fort peu à la Bible, à moins qu'il ne s'agisse de Ruth et de Noëmi. La vieille mère file sa laine et fait taire un tout petit garçon qui agace le chien du logis, tandis que son frère, du même âge, poursuit un fétu de paille à côté de la Bible paternelle. L'intérieur est pauvre, mais on sent qu'il y règne un bonheur tranquille, un doux accord, et que la plus jeune des enfants du fermier n'a pas encore connu les tressaillements qui troubleront bientôt la paix de son cœur.

Oui, les théories littéraires du temps n'avaient pas seulement ému les hommes de lettres; l'émotion en avait retenti dans l'âme d'un peintre, et la peinture, par cette sympathie propre à l'art français, venait prendre sa part à la révolution du siècle. La toile voulait ses drames domestiques comme la scène, et le pinceau, abandonnant la joue de madame du Barry comme un baiser qui se retire, allait offrir désormais ses chefs-d'œuvre à la morale.

Brillante conquête à laquelle ne s'attendait pas Diderot! Quoi! c'était la peinture qui venait remporter en volontaire les victoires que lui, Diderot, avait poursuivies dans le monde littéraire et dramatique! et comment, en effet, comparer ce que le théâtre avait gagné aux drames de Diderot et même aux premières pièces, parfaitement bourgeoises, de Beaumarchais, avec l'entrée si éclatante de Greuze au salon du Louvre? Il faut bien le dire, *le Père de famille* du disciple surpassait de beaucoup celui du maître. Le succès du jeune peintre fut immense : ce fut un coup de théâtre dans la peinture. A la nouveauté du style, qui tranchait d'une manière si vive sur tant de scènes de langueur, sur tant d'alcôves impudiques et tant de ceintures lâchement dénouées, à la puissante expression des têtes, au caractère grave de la composition, à cette sainteté inattendue de la famille, se joignaient une grande volonté de dessin, une couleur solide, une touche légère, méplate, à facettes, pour ainsi dire, mais tellement habile, que l'artiste arrivait au fini en écartant l'insipide monotonie d'un travail lisse, uni et fondu. Un riche et célèbre amateur du temps, M. de la Live de Jully, acheta le tableau pour sa galerie. Artistes, amateurs, gens de lettres, tout Paris s'y porta et applaudit. Diderot vint à son tour, reconnut son élève et l'adopta. Ainsi commença entre le peintre et l'écrivain cette amitié du talent, dont les *Salons* de Diderot portent l'amusant témoignage, le disciple illustrant les théories, le maître célébrant les chefs-d'œuvre. « *Voici votre peintre et le mien*, s'écrie Diderot en arrivant à Greuze dans son « *Salon* de 1765, *le premier parmi nous qui se soit avisé de donner des mœurs à l'art.* »

Jean-Baptiste Greuze était né à Tournus en Bourgogne, dans l'année 1724. Il est écrit, c'est Voltaire qui le

[1] C'est celui qui est gravé ici sous le titre : *La Lecture de la Bible.*

remarque et il en savait quelque chose par lui-même, que presque tous les hommes qui doivent par de grands talents illustrer le nom de leurs pères, sont, pendant leur jeunesse, contrariés dans leur vocation par ces pères de famille. Il en fut ainsi de Greuze. Son père le voyant toujours, un charbon à la main, suivre les murailles blanches et les signer de croquis persévérants, initiales d'un talent qui s'ignorait encore, s'irrita [de ces barbouillages et maltraita un jour le naïf artiste, qui pensait avoir décoré ce que le père trouvait sali. Greuze



LA TRICOTEUSE ENDORMIE.

n'avait alors que huit ans. Heureusement, dans la vie des hommes célèbres, comme dans les contes de fées, on rencontre souvent de ces bons génies qui interviennent à propos, pour tout mener à bien. Le peintre Grandon, père de madame Grétry, fut l'heureuse influence qui descendit sur l'enfant prédestiné mais méconnu. Il allait de Paris à Lyon en passant par Tournus. Témoin des dégâts commis par son petit confrère, et du châtiment qui s'en était suivi, il demanda l'enfant et l'emmena à Lyon.

Après cette anecdote de son entrée dans la peinture et dans la vie, Greuze disparait aux yeux des biographes. On sait qu'il vint ensuite à Paris, mais on ne le rencontre dans aucun atelier. Greuze fut de cette heureuse famille de talents qui se lèvent tout d'un coup dans toute leur gloire et qui n'ont point d'aurore. Pendant

cette lacune de renseignements historiques, on peut se représenter Greuze comme un jeune homme vivant librement à Paris, ne recevant les leçons d'aucun maître, mais respirant au théâtre, dans les livres, dans l'air même de Paris, le souffle puissant de la pensée du siècle, et tourmenté ainsi à la fois par le génie du temps et par le sien, cherchant avec ardeur la peinture de cette philosophie nouvelle. Quand il eut éclaté par ce chef-d'œuvre, *le Père de famille lisant la Bible*, qui passionna tout Paris, une série de scènes pathétiques ou charmantes, d'une émotion dramatique ou d'une grâce irrésistible, vint continuer, en l'agrandissant toujours, le succès de ce brillant début, et prouver sur la toile la vérité du livre de Diderot, à savoir que les drames de la vie de famille pouvaient avoir la noblesse des drames héroïques, tout en portant à la foule une émotion plus profitable et surtout plus humaine.

Quel drame, en effet, que celui de ce père infirme qui lance à son fils la malédiction paternelle et qui en meurt! Mais laissons parler ici l'ami, le confident de Greuze; laissons parler Diderot qui, heureux de retrouver là sa propre pensée, décrit cette scène avec enthousiasme. « Imaginez une chambre où le jour n'entre guère que par la porte. Tournez les yeux autour de cette chambre triste, et vous n'y verrez qu'indigence... Malgré le secours dont le fils aîné de la maison peut être à son vieux père, à sa mère et à ses frères, il ne s'en ira point sans avoir mis à contribution ces malheureux. Il vient avec un vieux soldat; il a fait sa demande, son père en est indigné et il n'épargne pas les mots durs à cet enfant dénaturé qui lui rend injures pour reproches. On le voit au centre du tableau : il a l'air violent, insolent et fougueux; il a le bras droit levé du côté de son père, il se dresse sur ses pieds, il menace de la main, il a le chapeau sur la tête. Le bon vieillard fait des efforts pour se lever, mais une de ses filles, à genoux, le retient par les basques de son habit. Le jeune libertin est entouré de l'aînée de ses sœurs, de sa mère, et d'un de ses petits frères. Sa mère le tient embrassé par le corps, le brutal cherche à s'en débarrasser et la repousse du pied. La sœur aînée s'est aussi interposée entre son frère et son père; la mère et la sœur semblent chercher à les cacher l'un à l'autre. Cependant le petit frère pleure, porte une main à ses yeux, et pendu au bras droit de son grand frère, il s'efforce de l'entraîner hors de la maison. Derrière le fauteuil du vieillard, le plus jeune a l'air stupéfait. A l'autre extrémité de la scène, vers la porte, le vieux soldat qui a enrôlé et accompagné le fils ingrat chez ses parents, s'en va le dos tourné à ce qui se passe, son sabre sous le bras et la tête baissée. Un chien, placé sur le devant, au milieu de ce tumulte, l'augmente encore par ses aboiements.... »

Cette description que Diderot écrivit sans doute au courant de la plume, d'après le dessin de Greuze, est aujourd'hui fort inexacte, si on la compare au tableau de *la Malédiction paternelle* qui se voit au musée du Louvre. Le mauvais fils n'a point le chapeau sur la tête; il paraît ainsi plus emporté qu'insolent. Le recruteur ne s'en va point; il est, au contraire, sur le seuil, la face tournée vers la scène, et il y assiste avec une indifférence qui donne plus de jeu aux autres physionomies. Le père seul est resté sur la toile, tel qu'il s'était peint tout d'abord à l'imagination de Greuze, c'est-à-dire indomptable, irrité, beau de colère, les cheveux rejetés en arrière et les bras étendus, faisant passer dans la roideur de son geste, dans la crispation de ses mains ridées, toute l'indignation de son cœur. Il n'appartient qu'à l'art moderne, à l'art nouveau des Diderot et des Greuze, de reculer à ce point les limites du mouvement, de déplacer ainsi les prétendues convenances. Ces bras levés de toutes parts, ces visages décomposés par la passion, cette pantomime outrée ou du moins si éloignée de la forte et grave sobriété du Poussin, rompent vivement la chaîne des traditions et indiquent dans l'art une évolution récente. Pour la première fois la noble tragédie entre dans la famille d'un simple fermier; les angoisses d'un pauvre laboureur sont jugées dignes d'être représentées par le pinceau et d'intéresser toutes les âmes. Dût-on descendre jusqu'à la condition la plus obscure, la douleur d'un père outragé, quelle que soit la trivialité de son costume et la modeste simplicité de sa maison, cette douleur paraît assez grande pour servir de thème à la peinture des émotions du cœur humain.

« La scène est très-belle, s'écrie Diderot, mais elle n'approche pas encore de celle qui suit : le mauvais fils a fait la campagne; il revient, et dans quel moment!... son père vient d'expirer... il est étendu sur son lit. On voit à ses pieds, sur une escabelle de paille, le cierge bénit qui brûle, et le bénitier. La fille aînée, assise dans un vieux confessionnal de cuir, a le corps renversé dans l'attitudedu désespoir, une main à la tête, l'autre

élevée et tenant encore le crucifix qu'elle a fait baiser à son père. Un des petits enfants, effrayé, s'est caché le visage dans son sein; l'autre, les bras en l'air et les doigts écartés, semble concevoir les premières idées de la mort. La pauvre mère est debout, vers la porte, le dos contre le mur, désolée, et ses genoux se dérobent sous elle. Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat. Il s'avance, c'est sa mère qui le reçoit. Elle se tait; mais ses bras, tendus vers le cadavre, lui disent : Regarde! Le malheureux est consterné, la tête lui tombe en avant,



LA LECTURE DE LA BIBLE.

et il se frappe le front avec le poing.... quelle leçon pour les pères et pour les enfants!.... Cela est beau, très-beau, sublime, s'écrie Diderot, tout, tout!... »

Ainsi le côté mélodramatique et l'absence complète de ce que voudrait une académie dans ce tableau de Greuze, était précisément ce que Diderot y admirait le plus. Le mélodrame! Diderot et Greuze l'ont inventé, et comment leur reprocherait-on d'avoir atteint le but qu'ils voulaient atteindre? le style? mais quiconque se fait peintre de la bourgeoisie, doit par cela même renoncer au style. Irons-nous rappeler un novateur à des convenances que justement il veut détruire? Pour avoir du style, il faut avant tout représenter, non pas telle classe ou telle nation, mais l'humanité dans son acception la plus haute. Greuze n'a vu dans l'univers que la société française, et dans la société il n'a observé qu'une classe d'hommes, la petite bourgeoisie; mais là du

moins il a su rencontrer de nobles sentiments, des émotions dramatiques, de naïfs tableaux de bonheur. Jamais Greuze ne peint, je crois, pour le plaisir de peindre; il ne se laisse pas tenter par un mur splendidement éclairé du soleil, par le chien qui passe, par le premier objet qui porte de la couleur, il ne va que là où le sentiment l'appelle. Le sentiment, voilà le domaine de Greuze. Il est le peintre, en bonne part, de ce mot *sensible* qu'on entend répéter tout le long du XVIII[e] siècle. Aussi, dans les tableaux de Greuze, qui ne visent pas au drame, il règne je ne sais quelle tendresse, quel charme de douceur et de bonté qui s'exprime par la grâce. C'est un moraliste, mais qui est passionné pour les belles épaules, un prédicateur qui vent voir et nous montrer la poitrine des jeunes filles. Si cette chair si jolie est faible, le spectacle n'en est pas dangereux, car la faute n'apparaît que lorsque le remords la répare. Un peu de tristesse dans ces beaux yeux bleus, et l'on y voit, non la volupté, mais la conscience.

A quoi pense la jeune fille qui *pleure son oiseau mort?* Elle est placée de face, la tête inclinée sur sa main gauche, l'oiseau mort est devant elle, bien mort, hélas! il a les ailes pendantes et les pattes en l'air. Qu'elle est pensive, la jeune fille! son œil bleu est voilé de rêverie et les larmes y tremblent. Pour un oiseau perdu, la douleur est bien profonde! La mort fait soupirer ainsi, sans doute, mais l'amour aussi, à seize ans. Qu'a donc la belle enfant au regret? la tête est d'une vierge et la tristesse d'une femme. Diderot a consacré plusieurs pages, trop indiscrètes, à chercher et à trahir le secret de ce mélancolique étonnement. Pourquoi plusieurs pages? Il n'a fallu à Greuze qu'une légère touche de pinceau pour mettre tout cela dans ce regard rêveur, et n'est-ce pas aller contre la délicatesse de l'intention du peintre, que d'en ôter précisément ce qu'elle a de vague et par cela même de charmant?

On peuplerait un couvent, de ces jeunes filles de Greuze, qui songent, virginalement étonnées. La joie du peintre était de glisser dans une chaste image le soupçon délicat d'une faiblesse, afin d'y introduire le reproche sous la forme du regret. Le secret de son génie consistait à arranger toujours les choses de manière que ni la volupté ni la morale n'y perdissent rien. Pauvres jeunes filles! le *miroir brisé*, la *cruche cassée*, l'*oiseau mort*, elles ont à pleurer toujours quelque chose. Avec quel intéressant regret celle-ci porte au bras sa cruche fêlée, en relevant de l'autre main son tablier plein de fleurs! Elle va rentrer ainsi au logis, dolente, les yeux non pas baissés, mais ouverts au contraire par la plus touchante naïveté. Cette petite cruche était donc d'un bien grand prix? Non, ce n'est que du grès. Alors c'est que la mère est bien sévère? Non plus, les familles de Greuze sont douces et souriantes, depuis l'enfant jusqu'à l'aïeule. D'où vient donc ce chagrin?...

Je ne savais pas même
Son nom jusqu'à ce jour.
Hélas! lorsque l'on aime,
On a donc de l'amour?

Il faut relever dans la plupart des tableaux de Greuze un défaut saillant, mais qui, par sa nature même, trahit chez le peintre un sentiment exquis. Il est rare que la tête soit parfaitement en harmonie avec le corps, dans ces jeunes filles au chaste repentir. Le corps est d'une femme; la gorge est arrivée à une parfaite rondeur, et il n'est pas permis d'en douter, car toujours la poitrine repousse l'écharpe négligente et cherche les caresses de la lumière. La femme est donc créée : le corps le dit avec grâce; mais la tête est d'une enfant; tête de douze ans sur des épaules de dix-huit. C'est un défaut, dites-vous; mais comprenez du moins le sentiment qui fit commettre à Greuze ce délicat et subtil anachronisme. Il voulait indiquer une faute, une faiblesse, il fallait bien peindre une femme; mais il voulait aussi indiquer la pudeur qui survit à la chute, et il peignait sinon la pureté même, du moins l'âge de la pureté, l'adolescence. N'enlevons pas au peintre cette inconséquence heureuse, ce serait lui ôter une partie de sa grâce.

Encore une observation à propos de ces jeunes filles, touchants problèmes de la virginité rêveuse. Malgré cette admirable délicatesse de son imagination, malgré ce désir, qui fut toute sa philosophie, de montrer toujours le regret dans la faute et la leçon à côté du tort, Greuze, en dépit de lui-même, ne put échapper

entièrement à l'influence régnante de son siècle. Il proteste sans doute par l'honnêteté, par les alarmes de ses modèles, contre la licence, contre le sensualisme ardent de son époque, contre toute cette peinture où traînent toujours la jarretière de madame du Barry et le mouchoir de Louis XV. Il épouse enfin de tout son cœur la révolution qui entraîne la littérature vers la morale, vers la sainteté du foyer domestique, et il lui dédie son talent. Mais cependant l'atmosphère environnante le porte, à son insu, vers la volupté. L'air qu'il



LA BELLE BLANCHISSEUSE.

respire lui conseille l'amour. Il le peindra malgré lui, sauf à le moraliser par la chasteté du pinceau et à se racheter par une inconséquence de génie. Ainsi, à travers ces étonnements de jeunes filles, la volupté se devine aisément; ces oiseaux morts que l'on pleure, ces miroirs brisés où l'on se regarde avec tristesse, ces cruches cassées que l'on rapporte en rêvant, qu'est-ce autre chose que des images complaisantes et perfides de l'amour voilé? Greuze les a signées, oui, et cette signature est le côté pudique de l'œuvre; mais le XVIIIe siècle les a signées aussi, et cette signature c'est le morceau qui manque à la cruche.

« ...Et la grâce plus belle encore que la beauté, » voilà sans doute l'idéal de Greuze. Il aimait passionnément les femmes, j'entends leur compagnie, et il paraît que les femmes le lui rendaient bien. C'était, du reste, de part et d'autre une reconnaissance bien naturelle. « Greuze, dit M. Lecarpentier, qui l'a connu, était de taille moyenne; il avait la tête forte, le front très-grand, les yeux vifs et bien fendus, une figure spirituelle.

Son abord annonçait la franchise et l'homme de génie; il était même difficile de ne pas dire : Voilà Greuze, sans presque l'avoir vu[1]. » Friand de la louange, surtout de celle des femmes, il la prodiguait lui-même tout le premier avec une chaleur affectueuse et une finesse d'artiste qui semblait toujours adresser à l'art ce qui était destiné au modèle. Greuze parlait bien, avec enthousiasme, notamment de la peinture et de lui-même. Plein de son mérite, par sa vérité naïve et un peu trop indiscrète, il se faisait des ennemis de ses envieux les plus réservés.

« Il est un peu vain, notre peintre! s'écrie Diderot; mais sa vanité est celle d'un enfant, c'est l'ivresse du talent. Otez-lui cette naïveté qui lui fait dire de son propre ouvrage : *Voyez-moi cela! C'est cela qui est beau!* vous lui ôterez la verve, vous éteindrez le feu, et le génie s'éclipsera. Je crains bien, lorsqu'il deviendra modeste, qu'il n'ait raison de l'être. Nos qualités, certaines du moins, tiennent de près à nos défauts : la plupart des honnêtes femmes ont de l'humeur, les grands artistes ont un petit coup de hache à la tête... Lorsque le salon fut tapissé, on en fit les honneurs à M. de Marigny. Poisson-Mécène s'y rendit avec le cortége des artistes favoris qu'il admet à sa table. Il alla, il regarda, il approuva, il dédaigna. *La Pleureuse* de Greuze l'arrêta et le surprit. *Cela est beau*, dit-il à l'artiste, qui lui répondit : « Monsieur, je le sais, on me loue de reste; mais je manque d'ouvrage. — C'est que vous avez une nuée d'ennemis, interrompit Joseph Vernet, et parmi ces ennemis, un quidam qui a l'air de vous aimer à la folie et qui vous perdra. — Et qui est ce quidam? demanda Greuze. — C'est vous, répondit Vernet. »

Lorsque le peintre de marine lui adressa ce mot piquant, Greuze avait été, sur la proposition de Pigalle, agréé à l'Académie; ce qui lui avait donné le droit d'exposer ses ouvrages au Salon. Certaines critiques, lancées au milieu de l'admiration générale, lui furent tellement sensibles, qu'il résolut de faire un voyage à Rome pour y changer son style. Erreur ingénue! Eh! qu'allait-il chercher à Rome? que pouvaient lui enseigner les héros et les dieux, à lui, qui était le peintre sentimental et naïf des bonnes gens, de l'honnête bourgeois dans sa famille, de la vieille mère à son rouet, des enfants en querelle avec leur poupée? Qu'avait-il à copier *les Vierges* de Raphaël, destinées à l'amour divin, lui qui savait par cœur les fraîches filles faites pour la terre, et dont l'amour des hommes doit chiffonner le bonnet? Se figure-t-on le peintre Greuze visitant la chapelle Sixtine! Assurément, il dut penser alors à cette grisette qu'il avait laissée à Paris dans une mansarde, et qu'il appelait *la Vertu chancelante*, pauvre jolie personne que l'on a voulu séduire par une montre où est déjà marquée l'heure de sa faiblesse. Elle n'est encore que Babet; un jour elle sera Frétillon... Greuze se hâta de quitter Rome, et il s'en revint à Paris, peindre *la Bonne mère* et *le Gâteau des Rois*, dans son atelier situé rue Pavée, la première porte à droite en entrant par la rue Saint-André-des-Arts.

Si vous entrez dans cet atelier de Greuze, vous y pourrez suivre pas à pas l'histoire touchante de la fille du peuple, depuis le jour où elle est allée imprudemment à la fontaine et en est revenue les yeux pleins de larmes et le tablier plein de fleurs, jusqu'au jour où nous la retrouverons mère de famille, portant une grappe de beaux enfants frais et roses. Elle achèvera dans les tendres austérités du devoir le rêve qu'elle avait fait à seize ans. Qui ne la connait sous son nom de *l'Accordée du village?* Qui ne l'a vue passer, se rendant à la signature du contrat, appuyée sur une amie d'enfance et conduite par son fiancé, qui n'ose encore lui serrer le bras? Sa tête charmante, encadrée dans un joli bonnet, sa taille, serrée dans un corsage blanc, la rose qui est posée sur son sein épanoui, lui donneraient pour fiancés tous les spectateurs, s'ils n'étaient occupés par une scène où chaque personnage joue si bien son rôle. Et, d'ailleurs, *l'Accordée* a tant de modestie dans son regard baissé, dans son attitude, que l'on oserait à peine lui adresser le compliment qu'elle mérite, car elle est à la fois modeste et triomphante, ravie d'être jeune, embarrassée d'être belle, émue d'être aimée.

Greuze était le peintre de la vie privée : il ne faut point s'étonner que sa peinture vive de détails, que son tableau soit éparpillé et que la lumière y soit répandue sur mille objets différents. N'est-il pas naturel que le détail ait autant d'importance dans les tableaux de Greuze que dans l'intérieur de la vie domestique? Quel intérêt n'attache-t-on pas au moindre des objets inanimés renfermés dans les étroites limites du *chez soi :*

[1] Lecarpentier, *Notice sur les peintres célèbres.*

intérêt d'habitude, d'égoïsme et de bienveillance tout ensemble! Chez Greuze, la paix du ménage, les douceurs d'une caresse que réserve la jeune épouse au père d'un enfant au berceau, toutes ces choses honnêtes ne sont point séparables du milieu où elles se produisent. Mais les ustensiles, qui sont en ordre dans la maison, sont jetés sur le tableau dans un désordre pittoresque. La cage des serins est suspendue contre l'armoire au linge.



LE RETOUR DE NOURRICE.

La ménagère fait sa lessive à côté de la table où sont posés les verres, les pains ronds, les grands pots de confiture. La batterie de cuisine brille çà et là, mais pas autant que la poitrine luxueuse de la lavandière et ses bras de satin; un paquet d'ognons se trouve à côté de la toupie des enfants, et le chien du logis, partie intégrante de la famille, flaire toute chose, aboie, caresse, lèche les fritures, regarde fixement sa maîtresse, ou dort sur une vieille chaise qu'il faudra bientôt rempailler. C'est au milieu de ce pêle-mêle que Greuze place ordinairement sa *mère de famille*, mère féconde, qu'il entoure d'enfants débraillés, boudeurs, souriants, endormis, observés dans toutes leurs poses et à tous les moments de la journée, avec leurs bas tombant sur

les talons, leurs petits souliers éculés, et leurs vestes dont la déchirure laisse voir des chairs blanches, grasses, fines et potelées. Les tambours sont déjà crevés, et le cheval de bois meurt oublié dans un coin. Cependant la bouillie est sur le fourneau, la casserole attend l'appétit de ces marmots adorables qui, après avoir rempli la maison de leur tapage, viendront se disputer la cuillerée de panade que tient leur jolie mère, comme dans le tableau de *la Maman.*

Cela prêche la population, s'écrie Diderot dans son style toujours un peu cru. Il est certain qu'après Rubens, aucun peintre n'a rendu les enfants plus aimables. Sur ce point, Boucher est peut-être le seul parmi nous qui égale Greuze. Mais Rubens et Boucher ont peint les *enfants* nus; Greuze les a peints dans leur habillement négligé, et s'il a évité par là une difficulté plus grande, il a du moins tiré un excellent parti du charmant décousu de leur costume. Il semble qu'il ait voulu mettre en lumière l'histoire de ces unions fortunées qui, dans les romans anciens, finissent toujours par un grand nombre d'enfants, et il serait plus juste de dire : cela prêche le mariage. Quant aux mères, elles ont cette richesse de carnation que donnent les frais sommeils et qui sont comme les certificats de la probité domestique. Des Flamandes qui pensent, telles sont les femmes de Greuze. C'est la même abondance de chairs, le même éclat, mais avec cette fleur de plus : la grâce. Et comme on reconnait bien un peintre français, à la manière spirituelle de distribuer ou plutôt de jeter les objets, d'arranger ou plutôt de déranger la toilette! Les épaules sont à l'air, les guimpes sont chiffonnées, le mouchoir de cou s'est écarté comme pour ne pas dérober de beaux seins qui dorment sur la batiste; un bout de dentelle tombe aussi, élégamment défrisée, sur leurs joues vermeilles, avec quelques boucles de cheveux; et puisque nous sommes là dans le siècle des jabots défaits et flottants, il ne faut pas être surpris que la cornette soit si étrangement posée sur la tête par le plus habile des coiffeurs, qui est souvent le hasard.

La femme de Greuze a été pour lui ce type de beauté prospère et pure qu'il a peint dans tous ses tableaux et qui est resté pour la postérité *la beauté de Greuze.* « Ce peintre est certainement amoureux de sa femme, » écrit Diderot : et en effet, elle a été constamment son modèle. Femme précieuse, qui a donné la célébrité au peintre et le bonheur au mari! « Je l'ai bien aimée, moi aussi, dit ce fou de Diderot, quand j'étais jeune et qu'elle s'appelait mademoiselle Babuti. Elle occupait une petite boutique de librairie sur le quai des Augustins, poupine, blanche et droite comme le lis, vermeille comme la rose. J'entrais avec cet air vif, ardent et fou que j'avais autrefois, et je lui disais : Mademoiselle, les *Contes* de La Fontaine, un Pétrone, s'il vous plait? — Monsieur, les voilà! Ne vous faut-il point d'autres livres? — Pardonnez-moi, mademoiselle, mais... — Dites toujours. — *La Religieuse en chemise.* — Fi donc! monsieur; est-ce qu'on lit ces vilenies-là? — Ah! ah! ce sont des vilenies, Mademoiselle! moi, je n'en savais rien... Et puis un autre jour, quand je repassais, elle souriait et moi aussi. » Les tableaux de Greuze devaient purifier la jeune fille des lectures de Diderot.

L'amour de Greuze pour sa femme, la préférence qu'il accordait si volontiers à ce genre de beauté vivante et fraîche, explique suffisamment pourquoi il a encouru le reproche qu'on lui adressait, même de son temps, d'avoir donné à toutes ses têtes de femmes un air de famille qui les fait reconnaître trop facilement, comme les enfants d'un même père. Ses partisans, car il en avait beaucoup et de fort exaltés, le défendaient en disant que la beauté est *une*, que la laideur seule est multiple; qu'après tout, Greuze était vraiment le créateur de sa famille, que ses enfants étaient bien à lui, comme le prouvait précisément leur ressemblance même.

Le reproche le plus fondé que l'on puisse faire à Greuze, est d'avoir mis une négligence affectée dans l'exécution des draperies. Ce défaut était chez lui volontaire, et il s'en était fait un principe; il négligeait les draperies pour mieux faire briller les chairs; mais on peut dire que c'est là un sacrifice inutile et mal entendu. Les draperies laissent valoir la chair par la seule différence du ton, et cela est vrai des draperies très-claires aussi bien que des draperies foncées. Passe encore si la négligence du peintre était dissimulée; mais dès qu'elle est assez marquée pour frapper les yeux, le peintre est allé contre son but, puisqu'il a précisément attiré l'attention du spectateur sur le point même d'où il la voulait détourner. Comme l'a très-bien fait observer Taillasson : « Si l'on peint une jeune fille vêtue d'une chemise, cette chemise doit ressembler à du linge; il ne faut pas même que ce soit à du linge sali exprès. Nous sommes tous les jours séduits par des femmes charmantes dont les ajustements sont très-blancs. Les vêtements des figures de Van Dyck et de Titien sont terminés avec soin

et ne nuisent point à leurs têtes. » Qu'il nous soit permis, cependant, d'apporter une légère distinction à la remarque de ce judicieux critique. S'il est vrai que Titien et Van Dyck ont terminé leurs draperies, il est certain aussi que jamais ils n'ont abordé le blanc dans toute son intensité. Les fraises des cavaliers de Van Dyck, qui paraissent à l'œil si brillantes, sont évidemment salies, ou, si l'on veut, tempérées par des glacis. Rarement les coloristes ont osé le blanc, par la raison que l'ensemble des vigueurs d'un tableau fait paraître d'une blancheur éclatante telle draperie dont le ton propre n'est peut-être que du jaune de Naples.

Greuze était d'une sensibilité profonde, ses tableaux le disent assez; mais ceux qui ont vécu près de lui



L'ACCORDÉE DE VILLAGE.

assurent que son humeur dépendait absolument du sujet qui occupait son esprit; il s'affectait profondément, il entrait comme acteur dans les scènes qu'il représentait, au moins autant que comme peintre, et il portait le soir dans le monde le caractère des tableaux qu'il avait peints durant la journée : triste ou gai, folâtre ou sérieux, galant ou réservé, selon ce qui avait exercé son pinceau et traversé son imagination. Qu'il dut être charmant le jour de *l'Accordée de village!*

Mais en revanche, il avait travaillé sans doute à quelque sujet douloureux, lorsqu'il fit une si violente sortie contre madame Geoffrin qui, détestant le mariage et les familles nombreuses, s'était moquée, dit-on, de cette *fricassée d'enfants* qui entourent la *Mère bien-aimée*, dans un tableau de Greuze. « De quoi s'avise-t-elle? s'écria le peintre en apprenant le mot de madame Geoffrin; qu'elle tremble que je ne l'immortalise! je la peindrai en maîtresse d'école, le fouet à la main, et elle fera peur à tous les enfants présents et à naître. »

Diderot, dont Greuze a fait si bien le portrait, Diderot nous a peint à son tour son ami portant avec lui son talent partout, dans les foules, dans les églises, au marché, à la promenade, dans les maisons, dans les rues. Il

s'en allait sans cesse recueillant des actions, des passions, des caractères; le monde se transformait ainsi en un vaste atelier où chaque passant devenait pour Greuze un modèle. Ainsi naissaient d'une image furtive, à peine entrevue, ces agréables tableaux pris dans la foule et que la foule ravie retrouvait ensuite au Louvre sans les reconnaître. Ainsi est née sans doute, d'une rencontre heureuse, cette petite fille si blanche qui tient en ses bras un chien noir. Scène vivante! les yeux de l'enfant, les yeux du chien, étincellent comme quatre étoiles. L'illusion de l'art, le jeu de la vie, ne peuvent être poussés plus loin; c'est peut-être le chef-d'œuvre de Greuze. Un enfant qui joue avec un chien, ce n'était rien dans la rue; sur la toile, c'est divin. Ce n'était rien non plus, dans la rue Mouffetard, que la scène de deux enfants, un petit garçon et une petite fille, s'abritant contre la pluie sous la jupe retroussée de la petite; personne n'y eût pris garde; Bernardin de Saint-Pierre passa, et le naïf épisode de ce jour de pluie devint une des plus jolies pages de notre littérature.

De la poésie familière, Greuze essaya, un jour de mauvaise inspiration, de s'élever à l'histoire, d'aborder la poésie historique. Mais il savait les théories de Diderot; il ne savait pas celles de Corneille. *Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir attenté à sa vie dans les défilés de l'Écosse*, fut un affreux attentat contre Greuze lui-même et lui attira les reproches de tout le monde. L'Académie, à laquelle était destiné le tableau, le méritait, mais s'en fâcha : elle reçut Greuze dans son sein. Honteux, cependant, de son Caracalla, Greuze retourna bien vite à sa famille, jurant qu'on ne le prendrait plus jamais dans les défilés de l'Écosse et de l'Académie.

« Greuze avait beaucoup d'esprit naturel, dit le *Journal des Débats;* sa conversation avec les femmes était pleine de politesse et de galanterie, et paraissait naître d'une admiration profonde et du sentiment vif qu'il avait de leur excellence. C'était chez lui une espèce de culte, et les louanges qu'il leur prodiguait avaient dans sa bouche une grâce, une originalité extraordinaires. Sa conversation avec les hommes était piquante et animée, surtout quand il parlait de son art, qu'il connaissait à fond et pour lequel il avait un véritable enthousiasme. Son âme était naturellement élevée, même un peu fière, et cette fierté se manifestait promptement quand il n'obtenait pas la justice qu'il croyait due à ses rares talents, ou quand elle était provoquée par une censure amère et peu éclairée. Quoiqu'il ait obtenu tard toute l'estime qu'il méritait, s'il n'en a jamais joui sans contradiction, cependant il a reçu des témoignages nombreux et flatteurs de l'admiration publique. Il y était fort sensible, se les rappelait souvent, et en parlait au besoin avec une ingénuité qui lui servait d'excuse et tempérait l'air de vanité qu'on ne peut manquer d'avoir en parlant de soi avec complaisance. »

Pauvre Greuze! il n'avait pas le jarret souple, comme le lui disait si bien Diderot; il faisait mal antichambre chez M. le Directeur-ordonnateur des arts. Ce n'était pas lui qui aurait dit à ses confrères qu'il les regardait comme ses maîtres et n'était qu'un enfant auprès d'eux. Aussi les faveurs de M. de Marigny n'allèrent pas au-devant du peintre. Il serait cependant bien naturel qu'un directeur des Beaux-Arts courût après les talents fiers, ne fût-ce que pour se venger des flagorneurs qui l'assiégent. Mais cela même n'est pas toujours possible, parce que les importuns, tout en se faisant maudire, dérobent le temps qu'il faudrait consacrer au mérite ignoré ou discret. Il faut lire dans une note du *Salon* de 1765 la piquante liste dressée par Diderot, des grâces que M. le Directeur-ordonnateur (M. de Marigny) avait procurées à M. Greuze jusqu'alors. « Lorsque le talent de ce peintre fut connu, dit le spirituel philosophe, on lui permit de faire un voyage à Rome à ses dépens; et lorsqu'il eut mangé le peu d'argent qu'il avait amassé pour ce voyage, on lui permit de revenir à Paris, avant d'en avoir pu tirer le fruit qu'il en espérait. Depuis son retour on lui a permis de faire les plus beaux tableaux et de les vendre le moins mal qu'il pouvait. Lors du succès de son tableau du *Paralytique* au dernier Salon, on lui permit de le faire porter à Versailles, pour être montré au roi et à la famille royale, et de dépenser une vingtaine d'écus pour ce voyage. Depuis, n'ayant pu trouver d'acheteur pour ce tableau, qui lui a coûté deux cents louis en études, on vient de lui permettre de le vendre à l'Académie impériale des arts à Pétersbourg, afin de porter la réputation du peintre aux dernières limites de l'Europe; — la suite des grâces accordées à M. Greuze pour le Salon prochain. » Il y a ici de quoi rire, sans doute, mais aussi de quoi rougir.

En dépit de sa fierté et de l'oubli où le gouvernement d'alors le laissa, Greuze était parvenu, sur la fin de sa vie, à une certaine aisance; mais ses économies, placées sur l'État et sur quelques riches maisons de banque, furent presque entièrement perdues par suite de conversions successives ou de faillites. Des infortunes conjugales et des pertes éprouvées dans le commerce d'estampes qu'il faisait en société avec quelques-uns de ses graveurs, achevèrent de détruire les restes de sa fortune, de sorte qu'à l'âge de soixante-quinze ans, il ne pouvait vivre sans la ressource de son pinceau ou de son crayon. « Vers 1784,



LA JEUNE FILLE AU CHIEN.

dit M. Renouvier[1], Greuze put enfin obtenir une séparation avec partage de biens, et il resta chargé de ses deux filles, avec un avoir de 1,350 liv. de rentes. Ces filles furent sa consolation. On achève de connaître l'homme en apprenant qu'il eut pour la société des femmes, particulièrement pour les plus jeunes, un penchant décidé, qui ne fit que s'accroître avec l'âge. Des biographes, qui l'ont connu, disent qu'il était friand de leurs éloges et galant avec elles. M. Pillet ajoute (*Biographie universelle*) que Greuze aimait la parure et les habits voyants, et qu'on l'a vu se promener, en pleine Révolution, avec un habit écarlate et l'épée au côté. On sait enfin qu'il eut surtout pour élèves des femmes, sa fille Anna, sa filleule Caroline Tochon (Mme de Valory), Mme Jubot, Mlle Ledoux, Mlle Mayer.. »

[1] *Histoire de l'art pendant la Révolution.* Vve J. Renouard, 1863. 2 vol. in-8°.

On imagine aisément dans quelles angoisses dut tomber ce vieillard quand la maladie dont il mourut lui eut enlevé jusqu'à la force de dessiner ou de peindre. Aux alarmes si naturelles à son âge, se joignit, d'ailleurs, la cruelle sollicitude que lui inspirait le sort de ses deux filles, auxquelles il n'allait laisser pour héritage qu'un nom illustre. Il écrivit, dans cette extrémité, au ministre de Napoléon, une lettre touchante qui nous a été conservée par l'*Iconographie*, et dont on trouvera plus bas le *fac-simile*.

Greuze mourut en 1805, à l'âge de quatre-vingts ans. « La simplicité de ses obsèques a été animée, dit *le Moniteur*, par une scène aussi touchante qu'inattendue. Au moment où le corps allait être enlevé de l'église, pour être placé sur le char funéraire, une jeune personne, dont on pouvait remarquer l'émotion et les larmes à travers le voile dont son visage était couvert, s'approchant du cercueil, y a placé un bouquet d'immortelles et s'est ensuite retirée au fond de l'église, pour y continuer ses prières. Les tiges de ce bouquet étaient réunies par un papier ployé sur lequel se trouvaient ces mots : « *Ces fleurs, offertes par la plus reconnaissante de ses élèves, sont l'emblème de sa gloire...* » Il était juste, ajoute le narrateur, qu'une femme, au nom de toutes, vînt porter ce tribut d'admiration sur la tombe de l'artiste célèbre qui leur avait spécialement consacré ses travaux et son génie. Cette jeune personne était, dit-on, mademoiselle Mayer, élève de Greuze, et depuis amie de Prud'hon.

Otez à Prud'hon le style, le sentiment de l'antique, l'idéal, et vous retrouverez Greuze. Entre ces deux maîtres, il existe un lien délicat qui est la grâce. C'est par là que nous intéressent les *fiancés* de Greuze, ses *fileuses* au rouet, ses *écosseuses de pois*, tous ces doux ménages où règnent la paix domestique et la santé, toutes ces *mères de famille* montrant leurs petits Gracques, leurs trésors. La grâce est une manière de poésie qui rend les bourgeois possibles comme héros, quand la passion s'y ajoute. Or, la grâce et la passion, c'étaient le bleu et le vermillon de Greuze : il en avait toujours sur sa palette. Flamand sous le rapport du style, Greuze est éminemment Français par la pensée. Sa touche badine, légère et *beurrée* dépose en courant des espèces de hachures enlacées et bien fondues; mais si elle convient à exprimer la joue colorée des enfants, le teint animé d'une jeune fille, quelquefois elle semble marteler les objets et en multiplier les plans outre mesure. La touche de Greuze ressemble un peu à la touche par méplats de Metzu, et souvent elle en exagère les qualités excellentes. Il est vrai de dire cependant que ce défaut, moins sensible dans ses ouvrages plus terminés, disparaît tout à fait dans les plus beaux. Et c'est le cas de répéter ce qu'a dit à ce sujet M. Paillot de Montabert. « Une foule de peintres qui ont été et qui sont encore fort monotones, fort insipides par la prétention de leur blaireau, sont loin cependant du fini de Greuze, qui certainement n'avait pas comme eux un pinceau lisse, uni, et un travail parfondu. » Mais, par la composition, par le côté dramatique et senti, Greuze tient à l'école française, assez pour lui faire un grand honneur, et assez peu pour être le plus original de nos maîtres. Si ses tableaux manquent parfois de l'unité optique, on y trouve, pour ainsi dire, une sorte d'unité morale qui est l'esprit de famille, et ce qui les éclaire n'est pas seulement la lumière du jour, c'est un doux rayon de philosophie.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Jean-Baptiste Greuze a peint un grand nombre de tableaux : scènes d'intérieur et de famille, portraits, têtes d'étude. Il n'a fait qu'un seul sujet d'histoire : *Sévère réprimandant son fils Caracalla.*

John Smith, dans son *Catalogue raisonné des ouvrages des peintres les plus éminents*, donne la description de 184 compositions de ce genre.

Grâce à nos musées, la France en conservera toujours quelques-unes et des plus précieuses; mais pour celles qui se trouvent dans le commerce ou chez les amateurs, il est à craindre qu'elles n'aillent chez nos voisins d'outre-mer qui ont une prédilection marquée pour les ouvrages de Greuze.

Voici la liste des tableaux de J.-B. Greuze que possèdent nos musées et nos amateurs, les collections publiques et privées de l'Europe :

Le Louvre en compte neuf pour sa part :

Septime-Sévère réprimandant Caracalla, tableau de réception exposé en 1769.

L'Accordée de village, estimé 15,000 fr. sous l'Empire,

30,000 fr. sous la Restauration, et qui vaut bien aujourd'hui le double. Il a été gravé par Flipart. Acquis par M. le marquis de Menars 9,000 fr., il fut vendu, en 1782, par ce dernier, 16,659 fr.

La Cruche cassée, gravée par Massard, tableau mille fois copié, et dont il a été impossible de faire une bonne copie. Il fut vendu, en 1785, chez M. le marquis de Verri, 3,001 fr. Ce tableau est un des plus terminés du maître et des mieux sentis.

La Malédiction paternelle, admirable ouvrage de sa manière heurtée, estimé 10,000 fr., en 1816, par les experts du Musée. Il a été gravé par R. Gaillard.

Le Fils puni, pendant du précédent, estimé égale somme et gravé par le même artiste. A la vente du marquis de Verri, 1785, il fut poussé à 21,000 fr.

Le Portrait de l'artiste, gravé dans le Musée Français. Il fut acheté de M. Spontini, en 1820, pour 2,000 fr.

Le Portrait du peintre Jeaurat, admirable de touche et de vérité.

Enfin deux têtes de *jeunes filles*.

Musée Fabre a Montpellier, onze tableaux de Greuze :

La Prière du matin, composition de la plus exquise qualité, estimée par M. Paillet 16,000 fr., mais qui vaut bien aujourd'hui le double de cette somme.

Le Gâteau des Rois, tableau de huit figures et signé J.-B. Greuze, 1774, estimé 10,500 fr. Il a été gravé par Flipart.

Ventes Paillet, 1774, 1,681 fr. — Dufresnoy, 1795, 6,690 fr. — Montaleau, 1802, 6,500 fr. — Emler, 1809, 7,000 fr.

Le Petit Mathématicien, figure à mi-corps, estimée 3,800 fr. Il fut vendu 14,900 en assignats, en 1795 (cabinet Dufresnoy).

Jeune fille les mains jointes, estimée 5,000 fr. — *La Jeune fille au panier*, 4,000 fr. — *Tête de jeune fille*, estimée pareille somme. — *Étude d'un enfant de quatre à cinq ans*, 2,000 fr. — Ces sept tableaux de Greuze ont été donnés, en 1836, au musée de Montpellier par un des nobles enfants de cette ville, M. Valedeau.

D'un autre côté, le généreux fondateur de cette célèbre collection, Fabre, y apporta :

La Tête d'un paralytique, et l'étude d'*une tête d'enfant endormi*.

La ville de Montpellier, à son tour, ajouta à ces richesses deux autres études de Greuze : l'une d'*un Jeune garçon*, l'autre d'*une Jeune fille*, estimées 800 fr. chacune.

Nos amateurs français.

Collection Delessert. *La Lecture de la Bible*, gravée par Martenasi et Flipart. En 1769, à la vente La Live de Jully, ce tableau atteignit le prix de 4,750 fr. En 1777, chez Randon de Boisset, 6,700 fr., et 4,415 à celle du cabinet Clos, en 1812.

Une Tête de jeune fille,— *l'Enfant à la Pêche*,— *le Portrait de Wille*, graveur célèbre. Diderot le place à côté des meilleurs portraits de Rubens, de Rembrandt et de Van Dyck.

Collection baron J. de Rothschild. *La Belle laitière*, gravée par C. Levasseur. C'est un des plus délicieux ouvrages du maître; il avait été fait pour servir de pendant à *la Cruche cassée*. Collection anonyme, 1794, Prix, 3,050 fr. Ce tableau vaut aujourd'hui relativement 50,000 fr.

La Méditation. C'est une jeune fille dont la belle tête est appuyée sur une de ses mains.

La Pensée d'amour, pendant du précédent. C'est encore la figure d'une ravissante jeune fille qui lisait, et qui vient de laisser tomber sa tête sur un de ses bras.

Collection marquis Maison. *Le Gâteau des Rois*. Il est fâcheux pour son propriétaire que la même composition se trouve au musée de Montpellier.

Collection Jules Duclos. *Le Portrait de l'artiste*, — *Tête d'une jeune femme* dans l'expression de la douleur, — *l'Émigration des petits Savoyards*, belle esquisse d'une pâte corrégesque et d'un grand sentiment.

Collection Pourtalès-Gorgier. *L'Innocence*. C'est une jeune fille à mi-corps qui presse légèrement un agneau contre son sein.

Collection marquis d'Hertford. *La Prière*, ou *l'Offrande à l'amour*, gravée dans la galerie du duc de Choiseul, et aussi par Macret. Ce tableau fut payé, en 1845, à la vente du cardinal Fesch, 6,000 scudi (32,400 fr. sans les frais). A la vente du duc de Choiseul, en 1772, il avait été adjugé pour 5,650 fr., et pour 5,000 fr., en 1777, à la vente prince de Conti.

Le Malheur imprévu, ou *le Miroir cassé*, gravé par Dennel, adjugé à la vente cardinal Fesch 3,360 scudi (18,344 fr.). En 1769, à la vente de La Live de Jully, ce tableau ne fut poussé qu'à 3,500 fr.

M. Holford, à Londres, possède une fort belle tête de Greuze.

Les musées publics de l'Europe n'ont pas de Greuze. Nous trouvons toutefois à la Galerie nationale de Londres, une *Étude de jeune fille*, léguée, en 1840, par R. Simmons, à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, *le Paralytique servi par ses enfants*, composition capitale de dix figures gravée par Flipart, estimée 25,000 fr., et une *Étude d'une jeune femme à figure souriante*.

Les amateurs, en revanche, ont été mieux inspirés. Ceux de Londres surtout, ont un grand nombre de compositions du célèbre peintre français.

Une Mère avec ses trois enfants est dans la galerie privée de Georges IV, à Pall-Mall, et *le Buste d'une jeune fille* chez lord Yarborough.

M. John Cole possède (ou possédait) : *l'Aveugle dupé*, gravé par L. Cars. Sir Robert Wigram : *la Voluptueuse*, gravée par Gaillard. Richard Forter : *la Jeune fille au chien*, gravée par Porporati d'une manière admirable, puis par Ingouf, et dans la Galerie de Choiseul, par de Launay. A la vente du duc de Choiseul, 1772, ce tableau fut porté à 7,200 fr. En 1832, 16,750 fr. Il en vaut bien 25,000 aujourd'hui.

Chez la reine Victoria : *le Trompette*, gravé par Jardinier : il est estimé 10,000 fr.

Chez le général Ramsay : *le Serin mort*, gravé en ovale par Flipart, et *la Jeunesse studieuse*, gravée par Levasseur.

Chez M. le baron Lionel de Rothschild : *la Vertu chancelante*, gravée par Massard. Peinture très-étudiée, estimée 10,000 fr.

Nous ne citons, comme on voit, que les ouvrages gravés. Différemment, nous en trouverions vingt autres.

Dans le palais Paulowsky, près Saint-Pétersbourg, le buste d'*une Jeune fille qui offre son sein pour refuge à un oiseau;* plus *la Veuve et son curé*, gravé par Levasseur.

Complétons ces renseignements par la liste des tableaux gravés que nous connaissons de ce maître, et dont nous n'avons pas parlé :

Le Portrait de l'artiste vu de profil, gravé par Flipart. *Le Joujou*, gravé par Ingouf. *Le Petit boudeur*, par Guttenbugr. *La Dévideuse*, par Flipart. Vendue 1,600 fr. (cabinet Choiseul, 1772). *La Belle blanchisseuse*, par Danzèl. *La Tricoteuse endormie*, par Jardinier. *Le Tendre désir*, gravé par le même. *Les Serreuses*, gravées par Ingouf. *Thaïs*, ou *la Belle pénitente*, par Levasseur. — Vente Duclos-Dufresnoy, 1795, 12,200 fr. en assignats. — *La Prière à l'Amour*, par P.-P. Moles, même vente 21,000 fr. en assignats. *L'Enfant gâté*, par Maleuvre. *La Mélancolie*, gravée dans la manière du crayon par un inconnu. *La Dame bienfaisante*, par Massard, en 1778. *La Madeleine dans*

le désert, et *une Jeune fille*, gravées au trait, dans la galerie du prince Lucien Bonaparte. *L'Amour*, par B.-L. Henriquez (vente comte Perregaux, 1841, 7,500 fr.), *Le Donneur de sérénade*, gravé par P.-L. Moitte. *Le Doux regard de Colin*, par Dennel. *Les Premières leçons de l'Amour*, par Voyez. *La Petite Jeannette*, par Guetin. *La Mère en courroux*, ou *la Fille confuse*, par Ingouf. *Le Repentir*, par Moitte. *Diane*, par Gaillard. *Calisto*, par le même. *Les Œufs cassés*, par Moitte. *Serena*, par Bause. *La Mère et l'enfant*, par Watelet. *Retour sur soi-même*, par L. Binet. *Le Petit Napolitain*, par Ingouf. *La Petite Nanette*, par Beljambe. *La Jeune nourrice* et son pendant *les Petits chats*, par Moitte. *Petit arçon en guenilles*, par Breteuil. *Portrait de Catherine II*, par Gaudier. *Portrait de Diderot*, par Saint-Aubin. *Portrait de mademoiselle Babuti, femme de l'artiste*, gravé par le même. *Jeune fille ayant une rose sur le sein*, par Ingouf. *La Petite sœur et le petit frère*, par Hauer. *Les Enfants surpris*, par Elluin. *Un Monsieur* debout en imitation du bourgmestre Six par Rembrandt, gravé par Watelet. *Le Bienvenu*, gravé en aquatinta, par un anonyme. *Le Philosophe endormi*, par Aliamet. *La Privation sensible*, par Simonet. *Les Écosseuses de pois*, par Moitte. *La Belle-Mère*, par Levasseur. *La Mère bien-aimée*, par Massard, 1775. *Le Testament déchiré*, par Levasseur. *L'Ermite*, ou *le Donneur de chapelets*, par Marais. *Le Geste Napolitain*, par Moitte. *La Paix du ménage* et *la Bonne éducation*, par Ingouf. *Le Retour de nourrice*, d'après un dessin, par Hubert. *Le Bénédicité*, d'après un dessin, par Laurent. *La Maman*, d'après un dessin, par Beauvarlet. *La Grand'maman*, d'après un dessin, par Binet. *La Servante congédiée*, d'après un dessin, par Damery. *La Femme du marché*, — *la Curieuse*, — *la Marchande de marrons*, — *la Marchande de pommes cuites*, *une Grisette*, gravées sur des dessins par Beauvarlet. *Le Ramoneur*, sur un dessin, par Voyez. *Lubin et Annette*, par Binet, d'après des dessins. *La Musique*, — *la Poésie*, — *la Frileuse*, — *la Fleuriste*, par Moitte, qui a gravé aussi vingt-quatre feuilles ayant pour titre : *Divers habillements suivant le costume*, dessinés d'après nature par J.-B. Greuze. Wiesbrod a gravé une série de cinq têtes, d'après des études de notre artiste. Les dessins de Greuze, comme ceux de Prud'hon, sont fort recherchés des amateurs ; ils sont le plus souvent à la sanguine, quelquefois au crayon et lavés d'encre de Chine ; le Louvre en possède une belle collection.

Greuze a signé rarement ses tableaux. Nous reproduisons comme *fac-simile* de son écriture une de ses lettres pleine de noblesse et de résignation, écrite sous le coup des malheurs dont il fut frappé sur la fin de sa vie.

Le tableau que je fais pour le gouvernement
est à moitié fini la situation dans laquelle
je me trouve, me force de vous prier de donner
des ordres pour que je touche encore un à compte
pour que je puisse le terminer. j'ai eu l'honneur
de vous faire part de tous mes malheurs, j'ai tout
perdu ors le talent et le courage. j'ai soixante et
quinze ans pas un seul ouvrage de commande.
de ma vie je n'ai eu un moment aussi pénible
à passer. vous avez le cœur bon, je me flatte
que vous aurez egard à mes peines le plutot
possible, car il y a urgence. salut et respect

Greuze

Ce 28 pluviose an 9

Greuze rue des orties
gallerie du louvre n° 11

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.



École Française *Fleurs, Animaux, Histoire*

JEAN-JACQUES BACHELIER

NÉ EN 1724 — MORT EN 1805.



O. PARENT D. BACHELIER. VIOGENIGN. S.

Quand il n'aurait été que le fondateur de l'école gratuite de dessin qui existe à Paris depuis un siècle, Bachelier mériterait une place honorable dans cette histoire. Et cependant, chose inexplicable, ses contemporains ne lui témoignèrent aucune sympathie pour une aussi belle fondation. Nous lisons dans l'*Abecedario* de Mariette : « Il a formé le projet en 17... d'établir dans Paris une école gratuite de dessin où seraient admis tous ceux qui se destineraient aux arts, dans quelque talent que ce fût. M. de Sartines, lieutenant général de police, a goûté ce projet; il s'est fait une association d'amateurs qui ont contribué de leurs bourses et de leurs soins pour le faire réussir. *J'appréhende qu'on n'en sente quelque jour les inconvénients,* mais jusqu'à ce temps-là, l'auteur du projet y trouvera son compte, et sans trop approfondir dans ses vues, je m'imagine qu'il n'en a guère eu d'autres. » Voilà une appréciation qui a lieu de nous surprendre de la part d'un homme de sens comme l'était Mariette; mais ce qui est encore plus étrange, c'est la boutade du philosophe Diderot sur le même sujet. « Voilà un assez bon artiste perdu sans ressource : il a déposé le titre et les fonctions d'académicien pour se faire maître d'école; il a préféré l'argent à l'honneur; il a dédaigné la chose pour laquelle il

avait du talent et s'est entêté de celle pour laquelle il n'en avait point. Ensuite il a dit : Je veux boire, manger, dormir, avoir d'excellents vins, des vêtements de luxe, de jolies femmes; je méprise la considération publique... »

En vérité, il m'est impossible de comprendre, d'une part, quels peuvent être les *inconvénients* d'une école gratuite de dessin, et, d'autre part, comment Bachelier était *perdu sans ressource* et témoignait de son mépris pour la considération publique, par cela seul qu'il avait eu la pensée de donner aux artisans de Paris une teinture des arts. Tout cela est souverainement injuste et si peu vrai en fait, que Bachelier faillit perdre toute sa fortune, qui était de soixante mille livres, pour l'avoir engagée dans une entreprise aussi nouvelle et par cela même aussi chanceuse. Heureusement pour lui qu'il eut, un instant, l'appui de Mme de Pompadour, et qu'un certain nombre d'amateurs vinrent à son aide par des souscriptions volontaires. Frappés à leur tour de l'utilité d'un tel projet, les corps de métiers s'imposèrent une légère taxe, qui s'ajouta aux ressources du fondateur. Mais ce ne fut qu'après quatre ans de peines, de soucis, de démarches que Bachelier parvint à ouvrir cette école, dont nous allons dire l'histoire en deux mots.

Bachelier, élève de Pierre, était un excellent peintre de fleurs et d'animaux. En cette qualité, il avait été choisi par Mme de Pompadour pour diriger les ateliers de décoration à la manufacture de Sèvres. Là, il eut plus d'une fois l'occasion de déplorer l'insuffisance des ouvriers et les bévues qu'ils commettaient faute de savoir le dessin. Comme il songeait à leur en procurer une notion sommaire, le hasard lui mit sous les yeux un cahier traduit du *Gentleman-Magazine* dans lequel l'auteur anglais proposait le plan d'une école de dessin appliqué à l'industrie. Ce fut pour lui un trait de lumière. Il s'empara aussitôt de l'idée, la médita, lui donna une forme pratique et la soumit au gouvernement en 1763. Mme de Pompadour goûta le projet du peintre et lui promit de le seconder; mais elle mourut l'année suivante. Cependant M. de Sartines, ayant pris à cœur l'entreprise de Bachelier, la favorisa de tout son pouvoir, et l'école fut ouverte en 1767 à quinze cents élèves. On y devait enseigner la géométrie élémentaire avec ses applications, l'architecture, la coupe des pierres, la perspective et les différentes branches du dessin. Elle était dirigée par Bachelier et administrée par un conseil que présidait le lieutenant de police. En 1776, M. Le Noir, qui avait succédé à M. de Sartines, obtint du roi des lettres patentes par lesquelles il était pourvu à la dotation de l'école. Un local spécial lui était accordé, rue des Cordeliers, dans l'ancien bâtiment de l'école de chirurgie, où elle est encore aujourd'hui. La distribution des prix était marquée par tout ce qui pouvait la rendre solennelle. Elle se faisait aux Tuileries, en présence de la cour et d'une foule de citoyens notables, et les lauréats étaient couronnés au bruit des fanfares.

Si Bachelier possédait l'art du professeur, nous l'ignorons. Toujours est-il qu'il rédigea pour son école des règlements fort sages et qu'il la dirigea avec autant de désintéressement que de zèle, car, loin d'y trouver les moyens d'avoir des *vêtements de luxe*, *d'excellents vins* et autres jouissances, il renonça, pour la conduire, aux bénéfices considérables que lui procurait auparavant l'exercice de son art. Du reste, comme peintre de fleurs et d'animaux, Bachelier doit être compté parmi les plus habiles. Tout ce qu'il a fait en ce genre montre qu'il entendait fort bien les ressorts pittoresques. On voit au rez-de-chaussée du Louvre, sur la paroi d'un vestibule qui sert au dépôt des cannes et parapluies, deux grands morceaux de Bachelier qu'on y a relégués, je ne sais pourquoi, et qui seraient dignes d'un meilleur sort. Ils représentent des combats de bêtes féroces et sont traités avec beaucoup d'énergie et d'éclat. La peinture en est plus consistante, plus mâle que celle d'Oudry, et l'ensemble a un grand aspect. Il y a bien des années que je regardais avec plaisir ces tableaux, tous les jours de pluie, sans savoir qu'ils étaient de Bachelier. Assurément François Sneyders a plus de mouvement, de maëstrie et de feu, et François Desportes dessine ses animaux avec plus de savoir et de plus près; mais, somme toute, ce sont là deux belles machines de décoration, et qui donnent une juste idée de Bachelier, dont le talent était précisément décoratif. *L'effet* étant sa préoccupation constante, il y sacrifiait sans hésitation les scrupules de la vérité. Par exemple, s'il groupait, dans une pastorale, des brebis, des chiens et des enfants lutinant des chèvres, tout cela pouvait bien avoir un certain air de mascarade et sentir plutôt la bacchanale convenue que la vraie nature; mais il y avait là

toujours, comme Diderot le reconnait lui-même, de quoi faire une belle tapisserie, de quoi égayer l'appartement d'un palais par des masses de couleurs tranchantes sur un fond éclairé. C'est donc une preuve de tact que d'avoir nommé un tel peintre directeur de la décoration des porcelaines à la manufacture de Sèvres. « L'on n'a point à se repentir de ce choix, dit Mariette; il s'en acquitte avec le plus grand succès. » Avant lui, les produits de Sèvres étaient décorés dans le goût des peintures chinoises, et, à vrai dire, ce goût de peinture n'est pas sans charme, approprié à des vases qui doivent amuser la vue sans l'occuper, et colorer des formes



L'OURS ET LES CHIENS (Musée du Louvre).

sans en troubler les lignes et le galbe; mais Bachelier voulut faire de la porcelaine française, et il trouva une autre façon d'être gracieux; il introduisit la mode de ces légers bouquets d'un dessin pur et finement correct, qui sont élégants sans être bizarres, et qui s'épanouissent avec tant de fraîcheur sur le blanc laiteux de la pâte tendre; cependant, pour être juste, il faut dire que la convexité d'un vase ne s'arrange pas aussi bien de ces motifs que de la flore fantasque des Japonais ou des Chinois. La décoration d'une théière ou d'un sucrier ne doit jamais *faire tableau*, et c'est là justement le défaut de nos porcelaines, depuis qu'on a voulu et que l'on a cru être plus *raisonnable* que les fabricants de la Chine.

Jean-Jacques Bachelier, né à Paris en 1724, fut agréé de l'Académie à vingt-sept ans, en 1751, comme peintre de fleurs, et en 1763, comme peintre d'histoire; c'était le titre auquel naturellement il tenait le plus.

Son second morceau de réception était la *Mort d'Abel*, qu'il remplaça l'année suivante, avec l'autorisation de l'Académie, par la *Charité romaine*, qui est placée aujourd'hui dans les galeries françaises du Louvre. Les figures sont de grandeur naturelle, à mi-corps. La femme est assise et penchée sur le vieillard qu'elle allaite. La scène est éclairée par un jour de prison qui n'est pas sans à-propos et qui produit un effet à la Rembrandt, mais refroidi par trop de reflets, et un peu prétentieux. Ce fut une occasion pour Diderot de dire au peintre : « Croyez-moi, revenez au jasmin, à la jonquille, à la tubéreuse, au raisin. » On peut affirmer, toutefois, que la plupart des académiciens de ce temps ne faisaient pas l'histoire beaucoup mieux que Bachelier. Mais sur ce point Diderot fut intraitable, comme l'est toujours la critique à l'égard de ceux qui affichent deux talents, et, sous prétexte de morigéner le peintre de fleurs qui s'était permis de composer une *Psyché enlevée par les zéphyrs*, l'encyclopédiste écrivit sur le dos de Bachelier cette jolie tirade : « C'est une manie qui n'est pas trop rare que celle de repousser la gloire qui se présente pour courir après celle qui nous fuit. Le philosophe veut faire des vers, et il en fait de mauvais; le poëte veut trancher du philosophe, et il fait hausser les épaules à celui-ci; le géomètre ambitionne la réputation de littérateur, et il reste médiocre; l'homme de lettres s'occupe de la quadrature du cercle, et il sent lui-même son ridicule. Falconet veut savoir le latin comme moi; je veux me connaître en peinture comme lui, et de tous côtés on ne voit que l'adage *Asinus ad lyram*, ou des Bacheliers à l'histoire. »

Le nom de Bachelier se rattache à la réinvention d'une encaustique pour préserver les statues de l'impression de l'air, substance qui a été connue des anciens et qui est décrite par Pline. Il y a plus : ses recherches sur l'encaustique le conduisirent à retrouver le procédé perdu de la peinture en cire, c'est-à-dire l'art de peindre avec la cire dissoute par l'essence de térébenthine. Cette découverte fut faite par Bachelier en 1749, et il peignit dans cette manière *Flore et Zéphire*, six ans avant que le comte de Caylus, qui cherchait de son côté, sans connaître les premiers essais de Bachelier, fit exécuter sa fameuse *Minerve* peinte sur bois, que M. de La Live acheta douze cents francs. L'historique et le secret de la peinture en cire renouvelée se trouvent tout au long dans les œuvres de Diderot, et force nous est d'y renvoyer le lecteur. La longue et honorable vie de Bachelier se termina le 13 avril 1805. Il fut directeur perpétuel de l'Académie de peinture, sculpture et architecture navale de Marseille; il dirigea pendant quarante-quatre ans la manufacture de Sèvres, pendant trente-neuf ans l'Ecole gratuite de dessin, et au mérite d'avoir fondé cette école il ajouta l'honneur incontestable d'avoir recouvré l'encaustique des anciens.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Bachelier a été un instant auteur dramatique. On a de lui le *Conseil de famille*, proverbe en un acte, 1774, in-8. Il composa aussi un *Mémoire sur l'Éducation des filles*, qui fut présenté à l'Assemblée nationale en 1789 et qui est imprimé in-8.

Musée du Louvre. — La *Charité romaine*. Cimon, dans sa prison, enchaîné, les mains jointes et vu de dos, a la tête posée sur les genoux de sa fille, qui lui présente le sein. Cette peinture remplace la *Mort d'Abel*, qui avait été le premier morceau de réception de l'artiste.

Il existe au Louvre, dans un vestibule du rez-de-chaussée, deux autres tableaux de Bachelier qui ne sont pas mentionnés au catalogue et qui représentent des combats d'animaux. Depuis quelque temps on a retiré un de ces tableaux.

Vente Pompadour, 1766. — Deux oiseaux rares, nommés chardonnerets blancs, perchés sur le bord de leur nid. Quatre oiseaux sur des branches et un cinquième sur son nid. 17 pouces sur 22 chaque. 96 liv.

— Un très-beau vase de fleurs. 26 pouces sur 21. 200 liv. (*Trésor de la Curiosité.*)

Vente Vassal, 1773. — Un vase rempli de fleurs sur une table. Toile de 27 pouces sur 22. 360 liv. Un tableau sur cuivre représentant deux perdrix suspendues par les pattes, une boîte à poudre et une gibecière. 99 liv.

Vente de M. *, 1775. — Deux tableaux (2 pieds de haut sur 18 pouces). Le premier représente une musette, une houlette, un chapeau de paille orné de rubans bleus groupés avec des fleurs différentes, un nid d'oiseau sur une terrasse. Le second est composé de raisins, pêches et autres fruits; un tambour de basque; le tout sur une peau de tigre. 461 liv.

Vente marquis de Ménars, 1781. — Deux paysages, où sont les portraits de très-jolis chiens : dans l'un, une chienne caniche blanche tondue, jouant avec un épagneul noir; dans l'autre, un caniche blanc moucheté de noir, avec un épagneul noir marqué de feu. Toiles de forme ronde. 23 pouces de diamètre. 180 fr.

— Un tableau de fleurs et fruits éclairés par l'effet d'une bougie. Panier rempli de pêches et de raisins. Un bouquet est lié avec un ruban à l'anse du panier. Peint en 1760. 59 fr.

— Un coq-perdrix tué par M de Marigny (de Ménars), à Saint-Ouen, en 1757. Ce coq est pendu par la patte à un clou sur un fond imitant la planche de sapin. 35 fr.

Signature académique :



IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2



École Française. *Histoire, Allégories*

LES LAGRENÉE

JEAN-FRANÇOIS, DIT L'AINÉ
NÉ EN 1724. — MORT EN 1805

JEAN-JACQUES, DIT LE JEUNE
NÉ EN 1740. — MORT EN 1821.



« Mon ami, tu es plein de grâce, tu peins, tu dessines à merveille, mais tu n'as ni imagination, ni esprit; tu sais étudier la nature, mais tu ignores le cœur humain. Sans l'excellence de ton faire, tu serais au dernier rang. Encore y aurait-il lieu à dire sur ce faire. Il est gras, empâté, séduisant; mais en sortira-t-il jamais une vérité forte, un effet qui réponde à celui du pinceau de Rubens, de Van Dyck? » Ce jugement, que Diderot portait sur Lagrenée, en 1767, est encore celui que nous porterions nous-même aujourd'hui, et cette conformité d'opinions, à un siècle de distance, après tant de révolutions en peinture, est une preuve que l'appréciation est juste. Le peintre qui en est l'objet se nommait Jean-François Lagrenée; il était de l'Académie et on l'appelait Lagrenée l'aîné, pour le distinguer de son frère Jacques, qui était, comme lui, peintre et académicien. Plus âgé que son frère de seize ans, Jean-François était né à Paris en 1724, et il avait eu pour maître Carle Vanloo. Ayant remporté le prix la première fois qu'il se présenta au concours, — le sujet proposé était *Joseph expliquant les songes,* — il alla passer à Rome ses années de pensionnaire et il y fit des études sérieuses, en restant toutefois dans le cadre des idées de son temps. Vanloo lui avait trouvé quelques instincts de coloriste; mais, au lieu de développer les dispositions naturelles qu'on lui accordait, Lagrenée s'efforça d'acquérir les qualités dont on ne lui parlait point; il s'attacha donc au dessin, et il devint ce que pouvait

devenir un artiste sans imagination, sans feu, sans verve, un dessinateur sincère et sage, exempt du maniérisme excessif de ses contemporains, mais dépourvu de caractère. Il passait à l'école pour le plus habile de tous à peindre les tons de chair et à copier le modèle correctement.

A son retour, en 1753, Lagrenée fut agréé de l'Académie, et deux ans après, il présenta pour son tableau de réception *l'Enlèvement de Déjanire,* qui est maintenant au Louvre. C'est un tableau frais, bien conservé, d'une couleur blonde un peu fade, mais très-charmante au regard. Le Centaure, dont la croupe tournée vers le spectateur est celle d'un cheval pie, traverse le fleuve à la nage, en tenant dans ses bras Déjanire. Elle est revêtue d'une robe jaune d'or et d'une écharpe volante d'un rose changeant qui laisse voir de belles carnations du ton le plus tendre ; le vieux Fleuve à la barbe grisonnante et limoneuse est renversé sur le devant dans ses propres ondes. Au loin, sur le rivage, on aperçoit Hercule indigné. Les trois figures principales se détachent en clair sur le vert sombre des flots et le bleu terni du ciel. C'est un Lemoyne avec moins d'énergie. Le dos du Centaure est un morceau académique très-bien modelé ; mais quelle pâle coloration pour un centaure ! La tache noire sur les flancs du cheval donne un peu de jeu au tableau, qui, cependant, reste froid comme une belle tapisserie que le soleil aurait légèrement fanée.

A l'inverse des hommes qui sont nés peintres et qui ne sont jamais plus étonnants que dans leurs premiers ouvrages, Lagrenée l'aîné fit constamment des progrès par les efforts de sa patience et de sa volonté. Au commencement, on lui aurait arraché le pinceau de la main (c'est Diderot qui le dit) ; mais il étudia tant et si bien, toujours d'après nature, il employa si bravement à tenter de bonnes choses l'argent qu'il avait gagné à en faire de mauvaises, qu'il en vint à composer simplement, honnêtement, avec une certaine vérité dans l'action, et à peindre d'une si bonne couleur et d'une touche si agréable, que l'œil le plus sévère ne trouvait pas le moindre défaut à reprendre... Oui, mais que Dieu nous préserve des peintres sans défaut, je veux dire de ceux qui désarment le critique à force de l'assoupir, qui ne lui inspirent ni aversion ni enthousiasme, qui enfin désintéressent son esprit, sa curiosité, sa colère même ! Tel est Lagrenée. Je ne sache rien de plus froid que ses allégories, telles que *l'Amour rémouleur, le Sommeil, la Vérité, la Religion, la Justice,* que sais-je? Toutes les idées abstraites, tous les êtres métaphysiques ont passé par l'atelier de cet artiste, qui n'avait justemen trien de ce qu'il faut pour les recevoir, ni ressort dans l'esprit, ni ressource dans l'imagination, ni cette humeur éveillée, mordante, qui rajeunit les vieux emblèmes par un tour ingénieux, et qui corrige l'obscurité des symboles et leur insipide froideur. Cependant sa verve languissante ne laissait pas que de produire en abondance des peintures de tout genre. Au Salon de 1767, on ne comptait pas moins de dix-sept tableaux de sa main, faits en deux ans, sans compter ceux qu'il n'avait pas exposés. En voici les titres : *le Dauphin mourant, Jupiter et Junon sur l'Ida, la Tête de Pompée présentée à César, les quatre États, Mercure et Hersé, Renaud et Armide, Persée et Andromède, le Retour d'Ulysse et de Télémaque, la Baigneuse, l'Amour rémouleur, la Chaste Suzanne, le Chaste Joseph, la Poésie* et *la Philosophie.* Diderot, qui a consacré plus de soixante pages à Lagrenée, rien que pour le Salon de 1767, Diderot, fatigué sans doute de décrire tant de compositions à la fois, suppose un dialogue entre lui et Naigeon.—Vous savez, dit-il, que Naigeon a dessiné plusieurs années à l'Académie, modelé chez Lemoyne, peint chez Vanloo, et passé, comme Socrate, de l'atelier des beaux-arts dans l'école de la philosophie... Je m'approche donc, et lui frappant un petit coup sur l'épaule : « Eh bien ! lui dis-je, que pensez-vous de tout cela ? — Rien. — Comment, rien ? — Non, rien du tout... Est-ce que cela fait penser ? » Puis il allait, sans mot dire, d'un des tableaux de Lagrenée à un autre. Ce n'était pas mon compte. Pour rompre ce silence, je lui jetai un mot sur le faire de l'artiste. « Voyez comme ce genou de la dauphine est bien drapé et le nu bien annoncé. Le bout de ce lit, sur le devant, n'est-il pas merveilleusement ajusté? — Je me soucie bien de son genou, de son bout de lit, de son faire, s'il ne m'émeut pas, s'il me laisse froid comme un terme ! Un peintre, vous le savez mieux que moi, c'est celui-là seul

Mentem qui pectus inaniter angit
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus ; et modo me Thebis, modo petit Athenis.

Et vous croyez que cet homme produira ces effets terribles ou délicieux? Jamais, jamais. Voyez ce Joseph et

cette Putiphar : point d'âme, point de goût, point de vie. Où est le désordre du moment? où est la lascivelé? Est-ce que je ne devrais pas voir dans les yeux de cette femme le dépit, la colère, l'indignation, le désir augmenté par le refus? Vous voulez que je voie à Armide un caractère de vierge, à Andromède une tête de Madeleine, à Renaud l'encolure d'un jeune portefaix, au Dauphin l'ignoble d'un gueux, à la Dauphine la grimace d'une hypocrite, et que je n'entre pas en fureur? »

Les peintres qui manquent de verve, mais qui ont du métier et une jolie couleur, peuvent encore réussir dans les petits tableaux; mais ils deviennent insupportables dans les grands, car il faut beaucoup de *feu sacré* pour chauffer, pour animer une composition historique ou allégorique, toute remplie de héros ou de dieux;



TANCRÈDE ET HERMINIE

Mais un tableau de chevalet peut nous intéresser rien que par la grâce du pinceau, par la délicatesse de certains passages, par un coloris frais et par la concentration facile du clair-obscur. C'est là précisément le faire de Lagrenée; il était vide de pensées, lourd, et il manquait de souffle quand il s'agissait de garnir une toile de quatre ou cinq pieds de haut, comme *le Peuple*, *le Clergé*, *la Robe*, *l'Épée*, ou bien *l'Apothéose de saint Louis*. Il prenait alors la dimension pour la grandeur et le volume pour le caractère. Si on lui disait, par exemple, que la tête de Pompée présentée à César était mesquine, il répondait : « Elle est plus grande que nature! » Mais ce même homme retrouvait toutes ses facultés lorsqu'il travaillait en petit. Là son goût pour la nature et son talent à la copier lui suffisaient : ses draperies y étaient naturelles, sans avoir besoin de style; ses types sans distinction paraissaient moins communs, et il savait captiver par une habileté particulière à peindre la chair, surtout les mains; personne alors ne les faisait aussi bien que lui. Diderot possédait deux petits tableaux de Lagrenée l'aîné, que tout monde disaient charmants, *la Poésie* et *la Philosophie*, et le critique n'y contredisait point. Il trouvait seulement que les deux femmes, l'une couronnée de lauriers, les regards tournés vers le ciel, l'autre pensive et accoudée sur un bureau, étaient

bien familières, bien domestiques, pour symboliser des natures idéales. Mais il vantait deux autres tableaux ovales, grandeur de chevalet, qui ne lui appartenaient pas, et qui devaient orner des dessus de porte au château de Choisy : *la Justice et la Clémence, la Bonté et la Générosité.* « Oh ! le beau tableau ! s'écriait-il ; louez-en les couleurs et les caractères, et les attitudes, et les draperies et tous les détails. Les pieds, les mains, tout est fini et du plus beau fini. Quelle figure que cette *Clémence!* Où a-t-il pris cette tête-là ? C'est l'expression de la bonté même ; mais elle est bonne de caractère, de position, de draperie, d'expression, du dos, des épaules, de tout. J'ai entendu souhaiter à *la Justice* un peu plus de dignité. Vous l'avez vue ; n'est-il pas vrai qu'il n'y faut rien changer?... *La Générosité,* appuyée contre *la Bonté*, renversée à terre, répand des pièces d'or de la main droite, et sa main gauche va se reposer sur une vaste conque d'où la richesse coule sous tous ses symboles. Il faut voir comme cette figure est jetée ; l'effet de ses deux bras ; comme sa tête s'enfonce bien dans la toile ; comme chaque partie est bien dans son plan ; comme le bras qui répand de l'or sort de la toile ; tout ce qu'il y a de hardi et de pittoresque dans la figure entière... L'enfant qui est à côté de cette figure est mauvais ; le bras qu'il tend est roide ; du reste, sans détails de nature et rouge de ton. Avec cela, le morceau est enchanteur et du plus grand effet. Les caractères de têtes on ne saurait plus beaux ; et puis des pieds, des mains, de la chair, de la vie. Volez au roi (car les rois sont bons à voler) ces deux pendants, et soyez sûr d'avoir ce qu'il y a de mieux au Salon. »

A l'époque où Diderot parlait ainsi, Lagrenée revenait de Saint-Pétersbourg, où l'impératrice Catherine Petrowna l'avait appelé, en 1760, pour remplacer son premier peintre et le directeur de son Académie de peinture, Louis-Joseph Le Lorrain. Lagrenée avait amené avec lui son frère Jean-Jacques. Celui-ci était né en 1640, et il n'avait pas eu d'autre maitre que son frère aîné. Aussi lui ressemblait-il pour la manière de peindre, pour la fraîcheur d'un coloris propre, sage et froid. Lorsqu'il partit pour la Russie, il venait d'obtenir le second prix de Rome. Le sujet du concours était *le Sacrifice de Manué.* Lagrenée le jeune se trouvait donc assez habile déjà pour aider son frère dans les travaux qui l'attendaient. Lagrenée l'aîné fut reçu par l'impératrice avec les plus grands honneurs, et l'on fit tout pour qu'il oubliât son pays ; mais bientôt il fut atteint de nostalgie, et il résolut d'abréger son séjour dans ces tristes latitudes. Après avoir peint les principaux personnages de la cour, ceux dont les portraits devaient orner les palais impériaux, il revint à Paris en 1763, ramenant avec lui son jeune frère. Celui-ci fit alors le voyage de Rome, et plusieurs de ses eaux-fortes, datées de cette ville, prouvent qu'il y travaillait en 1765. Celles de ses estampes qui représentent des trépieds antiques, des fragments de sarcophages, des chapiteaux corinthiens, des amphores, des trophées, des mascarons, sont dessinées d'une pointe libre, sûre et incisive qui, modelant avec peu d'ouvrage, n'en laisse que mieux à chacun de ces objets son aspect fruste et sa physionomie héroïque. Gravées légèrement, mais vivement et avec le sentiment pittoresque commun à tous les peintres du dix-huitième siècle, les eaux-fortes de Lagrenée le jeune sont piquantes et toutes remplies de ce qu'on appelait alors du *ragoût.* Si le style en est pauvre, insignifiant et mesquin, du moins le clair-obscur est bien entendu, les taches de noir y sont distribuées avec intelligence et de façon à réjouir l'œil, et l'économie du travail, en laissant partout transparaître le papier, leur donne cette gaieté brillante que les peintres seuls savent obtenir sur le cuivre. L'œuvre de Jean-Jacques Lagrenée, composé de cinquante-trois pièces, a été soigneusement décrit par M. Prosper de Baudicour [1], et, pour la plupart de ces morceaux, nous avons dû nous en rapporter à sa description, car notre Cabinet des Estampes ne possède qu'un œuvre misérable et très-incomplet des deux Lagrenée. Parmi les estampes du plus jeune, il faut remarquer celles qu'il a gravées en mêlant l'eau-forte pure avec la manière du lavis inventée par Leprince. Elles sont pleines de couleur, de lumière et d'effet. Il en est une entre autres, *les petits Moissonneurs et la Chèvre*, qui est, sous ce rapport, excellente. Quatre enfants ont quitté la moisson pour lutiner une chèvre. L'un la retient par la patte, l'autre l'houspille avec une poignée d'épis, le troisième lui donne à manger, le quatrième est couché sur le dos, ayant à ses pieds un vase

[1] *Le Peintre-Graveur français continué*, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres ou les dessinateurs de l'école française nés dans le dix-huitième siècle. Tome I[er]. Paris, Rapilly, 1859.

renversé; tous les quatre enfin jouent avec la chèvre et la lumière joue avec eux. Mais les compositions religieuses gravées par Lagrenée le jeune sont d'un style bâtard et en général détestable. Tantôt ce sont des Rembrandt du cabinet Schouvalow qu'il accommode à la française, tantôt ce sont des Guido Reni qu'il affadit encore, tantôt des réminiscences défigurées du Poussin, et il ne s'y trouve de bien que les variétés d'une morsure habile.

Pour ce qui est des peintures de Lagrenée le jeune, elles sont aujourd'hui assez rares. Le Louvre n'en possède que deux, *la Mélancolie*, placée dans les salles du Musée français, et le plafond de *l'Hiver*, qui décore la galerie d'Apollon; c'est le premier qu'on voit en entrant. *La Mélancolie* est représentée sous les



L'HIVER OU ÉOLE DÉCHAINANT LES VENTS (Galerie d'Apollon)

traits d'une jeune fille en méditation, la tête appuyée sur sa main droite; jolie figure peinte dans le clair, d'une touche délicate et caressée; mais il est bien sûr que cette petite âme bourgeoise n'a jamais été accessible au noble et profond sentiment de la mélancolie. La jeune fille de Lagrenée n'a pu s'attrister que pour un chiffon perdu, pour une robe en retard, au plus pour un oiseau mort... Le vrai talent de ces Lagrenée était la décoration. Ils s'entendaient parfaitement à grouper, à agencer des figures de femmes inexpressives, mais gracieuses d'allures, fraîches de carnation et drapées avec une certaine élégance convenue. Leurs figures d'hommes étaient maniérées, prétentieuses, insignifiantes, et faisaient penser au goût de Lemoyne, mais non à sa touche mâle et généreuse. Leur coloris léger, doux et blond, rappelle les pâleurs de la fresque, avec plus de gaîté. Le relief des personnages y est suffisamment obtenu sans ombres fortes; aucun ton tranchant, aucun noir n'y perce le mur et ne trouble les calculs de l'architecte. Telles sont à peu près les qualités du plafond de Lagrenée le jeune dans la galerie d'Apollon, sauf toutefois la sévérité d'aspect qu'exigeaient cette fois les données mêmes du sujet. Éole y est représenté en roi couronné qui déchaine les

vents au milieu d'un paysage d'une tristesse obligée. A sa voix, les vents sortent de leur caverne, la joue gonflée, et soufflent de tous leurs poumons sur des arbres sans feuilles, sur des montagnes neigeuses et sur les plaines de l'hiver. Deux Fleuves et une Naïade gisent à terre engourdis et l'eau se glace en sortant de leur urne. Sur le devant du tableau est couché le Temps qui s'endort, grande et lourde figure qui sent par trop le modèle à vingt sous l'heure. Une affectation de science anatomique, qui écrit également tous les muscles, des têtes sans caractère et les tournures les plus banales, tout cela trahit un artiste absolument incapable de s'élever au style historique. Mais à une distance où ces défauts pourraient échapper au regard, on ne verrait plus que d'heureuses taches de couleur très-bien combinées pour jouer un rôle purement optique dans la décoration des voussures.

Le plafond de *l'Hiver* était le morceau de réception de Lagrenée le jeune, qui l'exposa au Salon de 1775, l'année même où il fut reçu de l'Académie. Six ans après, en 1781, il y eut le titre de professeur, au moment où son frère était nommé par le roi directeur de l'Académie de Rome. En ce temps-là commençait à se prononcer la réforme dans le sens de l'antique. Les deux frères étaient moins faits pour exercer une influence que pour subir celle qui allait être exercée, par Vien timidement, et par David avec empire. Lagrenée l'aîné y était disposé naturellement par sa tendance à la simplicité et à la sagesse. Les compositions qu'il fit à Rome se ressentirent des idées qui étaient dans l'air. Nous avons vu, à Troyes, dans le cabinet de M. Lebrun-Dalbanne, un tableau de cette époque. Il représente *l'Amitié consolant la Vieillesse du départ des Amours.* C'est une assez lourde allégorie, sans mouvement, sans chaleur, peinte d'un ton agréable et discret, et dont les figures, les airs de tête, les ajustements sont empruntés, non pas de l'antique, mais des pâles imitations qu'on essayait alors d'en faire. Décidément, le Lagrenée façonné par Vanloo valait encore mieux, somme toute, que le Lagrenée mal corrigé par Vien. Le plus considérable des ouvrages qu'il peignit à Rome et celui qui fit le plus de bruit, ce fut la *Veuve du Malabar,* exposée au Salon de 1783. A son retour, il fut gratifié d'une pension de 2,400 livres; mais la Révolution lui enleva bientôt cette ressource et le réduisit à des privations assez dures pour son âge. Quand la tempête se fut apaisée, Lagrenée l'aîné trouva, dans la tendresse de sa famille et dans les soins dont il se vit entouré, un adoucissement à sa position, singulièrement empirée, d'ailleurs, par la révolution qui venait de s'accomplir dans le goût public aussi bien que dans les faits. En 1804, il fut nommé membre de la Légion d'honneur et professeur à l'École spéciale de dessin; il eut aussi le titre de conservateur du Musée. Il mourut le 19 juin 1805, dans la quatre-vingt-unième année de son âge. Franklin l'avait appelé l'Albane français, et le surnom était assez bien trouvé. Lagrenée posséda, en effet, tout ce que peut conserver de grâce une école en pleine décadence, une habileté de faire qui dégénérait en routine, et les trois caractères distinctifs du peintre bolonais, la fraîcheur, la froideur et la fadeur, mais avec cela un coloris transparent, flatteur et tendre, un coloris détrempé, pour ainsi dire, et très-convenable à la décoration d'une salle de bains, d'un ciel de lit ou d'un boudoir[1].

Lagrenée le jeune eut la même longévité que son frère. Il mourut, comme lui, à quatre-vingt-un ans, le 22 février 1821. Comme lui, il avait été entraîné par le mouvement général de retour à l'antique, et il fut des premiers à introduire dans la manufacture de Sèvres, à laquelle il était attaché, ce goût nouveau de formes, de lignes et d'ornements qui, sous l'Empire, devint si roide, si faux, si triste. Vers la fin du dernier siècle, dit M. de Baudicour, Lagrenée le jeune s'occupa d'un procédé qu'il avait inventé pour faire sur le marbre, en incrustations, toutes sortes de dessins et pour peindre à l'huile sur verre. Il fit paraître plusieurs de ses essais dans les diverses expositions, et entre autres, au Salon de 1800, un tableau sur glace, représentant *la Victoire* et *la Paix* avec des bordures décorées d'ornements sous glace. Au Salon de 1804, il exposa

[1] Lagrenée l'aîné eut un fils nommé Anthelme-François qui fut élève de Vincent, et sur lequel la *Notice des tableaux du Louvre* nous donne les renseignements que voici : « Détourné de ses études par les réquisitions militaires en 1793, il fit quelques campagnes et reprit le pinceau lorsqu'il put quitter le service et revenir à Paris. Il voyagea en Russie, se trouvait en 1823 à Saint-Pétersbourg, et peignit plusieurs portraits pour l'empereur Alexandre. De retour en France, il abandonna les compositions historiques pour ne plus peindre que des imitations de camées. Il a exposé aux Salons de 1799, 1800, 1801, 1802, 1804, 1806, 1810, 1812, 1814 et 1819. »

une table de marbre blanc avec le portrait de Napoléon couronné par la Victoire. Les incrustations de Lagrenée reproduisaient le plus souvent des peintures antiques dans le goût du jour, des termes, des vases étrusques, des frises et des arabesques. »

Nous l'avons souvent remarqué : lorsqu'on lit de vieux *Salons*, il y a quelque chose de triste, d'effrayant même, à penser que les cinq sixièmes des artistes qui occupaient alors une foule intelligente et passionnaient la critique, sont tombés, au bout de quarante ou cinquante ans, dans les plus noires fondrières de l'oubli. Pourquoi le nom de Lagrenée a-t-il survécu à ce grand naufrage où furent engloutis, par centaines, MM. les membres de l'ancienne Académie de peinture? Cela n'est pas facile à expliquer. Au fond, les Lagrenée ne valaient pas mieux que les Taraval, les Durameau, les Collet et vingt autres dont on ne parle plus aujourd'hui.



SAINT-JÉROME

Pourquoi donc ont-ils surnagé, encore une fois? Je l'ignore. Cela tient peut-être au caractère galant de leurs sujets et à la suavité de leur pinceau. « Ce peintre voluptueux, disait Bachaumont, ragaillardit le vieillard dont les désirs ne sont pas encore éteints et porte le trouble jusque dans le cœur de *l'Agnès* la plus innocente. » Ce compliment, qu'un grand artiste prendrait pour une injure, s'applique aussi bien à Lagrenée le jeune qu'à l'aîné ; mais on peut dire de l'un et de l'autre qu'ils n'étaient pas moins agréables dans les petites toiles qu'insipides dans les grandes. Leur manière de comprendre les données et les figures antiques touche parfois au ridicule. Pour eux, Minerve aveuglant Tirésias n'est qu'une jolie grisette surprise toute nue dans sa chambre, et qui, pour rire, a mis sur sa tête un casque d'opéra. *Albinus offrant son char aux Vestales, Popilius menaçant. Fabricius insensible aux présents de Pyrrhus,* ne sont que de vulgaires modèles d'atelier, aussi froids qu'ils devraient être fiers, et qui n'affectent un air expressif que par une pantomime insignifiante, ou bien en ouvrant les mains, comme pour attraper les mouches... Mais, réduite aux proportions intimes d'un de ces trumeaux ou dessus de porte sur lesquels doit glisser la vue, leur peinture acquiert une valeur décorative et

caresse l'œil en effleurant la pensée. Il y a des petites *Vierges* de Lagrenée l'aîné que l'on dit aussi aimables que celles du Guide, et je le crois sans peine, car toutes les décadences se ressemblent, et, à tout prendre, les Lagrenée de Bologne ne sont pas de beaucoup supérieurs aux Albane de Paris. Ce qui sauve nos deux frères, c'est qu'ils ont pratiqué bien de mauvais principes, et que s'ils n'ont point connu dans ses véritables lois le grand art de la peinture, ils ont du moins parfaitement possédé leur métier de peintres.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre.—*L'Enlèvement de Déjanire*, figures de grandeur naturelle. Ce tableau de Lagrenée l'aîné fut son morceau de réception à l'Académie de peinture, et il fut exposé au Salon de 1755. Il est relégué maintenant dans le vestibule aux parapluies, sous l'horloge.

La Mélancolie, de Lagrenée le jeune; demi-figure de grandeur naturelle.

L'Hiver, plafond de Lagrenée le jeune dans la galerie d'Apollon. C'est une des quatre *Saisons* qui ornent la voussure; elle fait face aux fenêtres. La toile, aujourd'hui encastrée dans la cambrure du plafond et accompagnée, comme les autres, de figures en haut-relief et en ronde-bosse, fut exposée au Salon de 1775 et présentée à l'Académie comme morceau de réception.

Paris. Hôtel Servilly, rue Vieille-du-Temple, 122. — Plafond en voussure dans un boudoir, au premier étage de l'aile gauche. Il représente Jupiter au centre, et dans des compartiments, des dieux et déesses; les panneaux encadrés dans des baguettes ou pilastres blanc et or, contiennent des médaillons et des sujets de figures, animaux et attributs divers.

Musée d'Orléans. — *Saint Sébastien*, petite étude de Lagrenée l'aîné.

Musée Fabre, à Montpellier. — *Alexandre consultant l'oracle de Delphes*, tableau de Lagrenée l'aîné, toile de 3 m 20, en carré; signé, *Lagrenée*, 1789.

Taurea Jubellius se poignardant devant le consul Fulvus. Sa femme et son fils, tués de sa main, sont étendus à ses pieds; même dimension que le précédent, signé *J.-J. Lagrenée* (le jeune). Ce tableau est mentionné dans le Salon de 1779, par Bachaumont.

Les eaux-fortes de Lagrenée le jeune, au nombre de 53, dont 48 à la manière du lavis, ont été décrites nous l'avons dit, par M. Prosper de Baudicour, dans le *Peintre graveur français continué*, tome premier. Paris, Bouchard-Huzard, 1859.

Lagrenée l'aîné.

Vente Portier. 1770. — *Ariane abandonnée et consolée par Bacchus*, gravé par Voyer l'aîné. 24 pouces sur 30. 200 livres.

Vente prince de Conti. 1777. — *Mars regarde Vénus endormie sur un lit.* Deux Colombes, dont l'une est dans le casque du dieu. Provenant de la vente Dubarry. 2,001 livres. Feuillet.

Vente Dulac. 1778. — *Zéphire et Flore*, exposé au Salon de 1771. 500 livres.

Vente Changran. 1780. — *Une Femme sort du bain*, accompagnée d'un Amour. 250 livres.

Vente marquis de Ménars. 1782. — *Trois baigneuses au bord d'une rivière*, à l'ombre d'un bois; l'une d'elles tend les mains vers une colombe. Toile renommée. 2,271 fr. Decourmont.

Lagrenée le jeune.

Vente Fournelle. 1776. — *Sacrifice à Pan*, au bistre. sur papier bleu, sous glace. 58 livres.

Vente Dulac. 1778. — *Diane au bain* avec ses nymphes. 579 livres.

Vente de Laborde. 1784.—Quatre pendants: *la Tragédie, la Comédie, l'Éloquence, la Musique*. 240 livres.

Vente Merle. 1784.—*Le Sacrifice de Polyxène*. Six figures principales. 40 pouces sur 30. 2,400 livres.

Vente de Laborde. 1785. — Quatre tableaux : *Cérès* enseigne l'agriculture; *Junon* vient près Éole; *Vénus* reçoit les armes d'Énée; *Neptune et Amphitrite*. 2,351 livres. Dubois.

Vente de la Reynière. 1797.— *Moïse sauvé* et *Nausicaa*. Cuivre. 213 fr.

Vente Clos. 1812. — *Mars et Vénus*, de la vente Conti. 460 fr.

Vente Lagrenée l'aîné. 1814. — *Adam et Ève pleurant la mort d'Abel. Loth et ses filles*. 18 pouces sur 22.

Joseph et la femme de Putiphar. 13 pouces sur 17.

Vénus et les Amours; Hercule et Omphale. 5 pouces sur 14.

Phaéton foudroyé. 24 pouces sur 19.

Titon et l'Aurore. Tableau brillant, de 1763.

Hercule confiant Déjanire à Nessus; et l'*Enlèvement de Déjanire*. 18 pouces sur 28. Celle-ci est la première pensée du tableau qui est au Louvre.

Ubalde et les chevaliers danois, gravé par Beauvarlet.

La Peinture copiant l'Amour, 8 pouces sur 9.

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2.



École Française. *Histoire.*

GABRIEL-FRANÇOIS DOYEN

NÉ EN 1726. — MORT EN 1806.



Lorsqu'il fut chargé de peindre les *Pestiférés de Jaffa*, Gros alla voir à Saint-Roch la *Peste des Ardents*, et, pendant plusieurs jours, on le vit étudier attentivement cette grande machine. Il était naturel, en effet, que le chef-d'œuvre de Doyen fût apprécié par celui de tous les élèves de David qui avait le plus robuste, le plus généreux tempérament de peintre. Le tempérament, c'est là ce qui distingue Doyen. Il a autant de verve que Lagrenée en a peu; il est aussi chaleureux que l'autre est froid. Mais le feu, la vigueur, l'impétuosité ne suffisent point en peinture; il faut sans doute remuer le spectateur, mais il faut aussi le persuader; autrement, la réflexion détruit peu à peu l'émotion, et l'effet produit est en raison inverse de ce qu'il devrait être. Doyen est également le contraire de Vien: celui-ci est tranquille, débile et sage; celui-là énergique, mâle et fougueux. Il semble même qu'au dix-huitième siècle on les ait jugés de la sorte et qu'on ait voulu les mettre en parallèle l'un avec l'autre. Il s'agissait de peindre deux grands tableaux qui devaient orner les chapelles de la croisée, à Saint-Roch. Les sujets indiqués par la fabrique étaient *Saint Denis prêchant la foi* et le *Miracle des Ardents*, dont voici la légende : « L'an 1129, sous le règne de Louis VI, un feu du ciel tomba sur la ville de Paris; il dévorait les entrailles, et l'on périssait de la mort la plus cruelle. Ce fléau cessa tout à coup par l'intercession

de sainte Geneviève. » Doyen avait eu le choix, et, naturellement, il avait choisi le sujet le plus dramatique, celui qui demandait le plus de mouvement, de chaleur et d'expression.

L'idée de sa composition était simple et grande : il voulut montrer, à l'occasion du désastre qu'il avait à peindre, la subite égalité des conditions devant le malheur. Il conçut son tableau à trois étages. Au premier plan, des moribonds et des morts; plus haut, un groupe de figures désolées autour d'une grande dame, d'une mère, qui implore à genoux le salut de son fils, atteint de la peste; dans le ciel, sainte Geneviève qui, à genoux aussi, et les regards tournés vers la gloire céleste du Dieu invisible, implore et obtient la délivrance des pestiférés. La scène se passe devant un hôpital dont la porte donne sur un escalier soutenu par un haut massif de maçonnerie, et le tableau commence par des images d'horreur et de désespoir. D'abord, sur la gauche, c'est un pestiféré qui, dans les convulsions de la douleur, se déchire les entrailles en invoquant le ciel. Tous ses membres sont convulsés; tous ses muscles se contractent; le visage, le cou, la poitrine, le ventre, les jambes, les pieds, tout en lui paraît souffrir. Il est soutenu par un homme qui cherche à le consoler et qui prie avec lui. Sur la terrasse, un peu plus loin, est renversée en arrière une femme morte, les pieds étendus du côté de l'homme en convulsion. Tout le haut de son corps est nu; elle est couchée sur un traversin, les cheveux épars, et son enfant, penché sur elle, la dévorant des yeux, est frappé d'horreur. Les cheveux hérissés, le regard fixe, il cherche si sa mère vit encore ou s'il n'a plus de mère. Plus à droite, s'ouvre une espèce d'égout d'où sortent les deux pieds d'un mort qu'on n'a pas eu le temps d'ensevelir. Tel est le premier étage du tableau; il est très-énergiquement senti, dessiné fièrement et touché d'humeur. Sur l'escalier qui mène à l'hôpital se passe une autre scène, plus pathétique parce qu'elle est moins horrible. « Le premier incident dont on est frappé, écrit Diderot, c'est un frénétique qui s'élance hors de la porte de l'hôpital; sa tête ceinte d'un bandeau et ses bras nus portés vers la sainte protectrice. Deux hommes vigoureux et vus par le dos l'arrêtent et le soutiennent; à droite, sur le parvis, c'est un grand cadavre qu'on ne voit que par le dos; il est tout nu, ses deux longs bras livides, sa tête et sa chevelure pendent vers le pied du massif, vers l'égout d'où sortent les deux pieds d'un mort avec les bouts d'un brancard. Sur le milieu du parvis, devant la porte de l'hôpital, une mère agenouillée, les bras et les regards tournés vers le ciel, la bouche entr'ouverte, l'air éploré, demande le salut de son enfant. Elle a trois de ses femmes autour d'elle qui la soutiennent et joignent leurs prières à ses cris. Derrière, l'époux de cette mère désolée tenant son fils moribond entre ses bras. La mère a saisi une des mains de son enfant. Ainsi la composition présente en cet endroit, au centre, à quelque hauteur au-dessus de la terrasse, un groupe de six figures. » Dans la partie supérieure brille une gloire où apparaît sainte Geneviève, environnée d'anges et de chérubins.

Lorsque le *Miracle des Ardents* parut, au Salon de 1767, l'ordonnance en fut critiquée, comme manquant aux lois de l'unité. Cette ordonnance, au contraire, nous semble fort belle et très-heureusement combinée. Bien qu'elle soit divisée en trois parties distinctes, et un peu tourmentée par la diversité des épisodes, elle retrouve son unité dans le mouvement général des figures, qui se dirige vers la sainte. Diderot y trouvait une disparate choquante : la présence d'une grande dame en habits de satin, au milieu de tant de misères et à l'entrée d'un hôpital. « Dans les catastrophes publiques, dit-il, on voit des gueux aux environs des palais; on ne voit point les habitants des palais autour de la demeure des gueux. » Mais si le peintre a fait voir de si riches draperies parmi les guenilles des pauvres, c'est justement pour nous rappeler, par ce contraste, que la mort frappe les puissants comme les autres, et que les malheurs publics font revivre au milieu d'un peuple l'idée et le sentiment de l'égalité humaine. Il y a aussi du bonheur dans la disposition d'un tableau qui conduit graduellement nos regards du plus affreux spectacle aux images les plus douces. Ainsi, après nous avoir représenté sur le premier plan une mort hideuse et des scènes de désespoir, le peintre nous montre, au-dessus, un groupe de personnages qu'illumine, au sein de la douleur, un rayon d'espoir, et au sommet de sa composition, la radieuse figure de sainte Geneviève qui annonce la délivrance. Et cette gradation, elle est exprimée aussi par le jeu du clair-obscur et par les nuances de la touche. A mesure que la pensée devient moins sombre, le tableau s'éclaircit, et il est plein de lumière là où est visible l'apaisement de la colère divine. Quant à l'expression, Diderot en vante la force et la beauté, malgré l'incertitude de son opinion touchant l'œuvre de Doyen. « Au premier aspect, dit-il, cette machine est grande, imposante, appelle,

arrête... L'action et la tête de cet homme livide et brûlé de la fièvre, qui s'élance par la fenêtre ou par la porte de l'hôpital, sont on ne peut mieux. Pour la femme étendue morte, plus je la vois, plus je la trouve belle. Oh ! la grande, l'intéressante figure ! Comme elle est simple ! comme elle est bien drapée ! comme elle est bien morte ! Quel grand caractère elle a, quoique renversée en arrière et vue en raccourci ! »



DOYEN. P. PARENT. D. J. GAUCHARD. SC.

LE MIRACLE DES ARDENTS (Église Saint-Roch à Paris).

Nous l'avons dit, le *Miracle des Ardents* est le chef-d'œuvre de Doyen, aujourd'hui surtout que le temps en a achevé l'harmonie. L'espace nous manque pour analyser ses autres ouvrages, mais sa mémoire y gagnera. Bien qu'élevé chez Carle Vanloo, et façonné de bonne heure au maniérisme insignifiant d'une école dégénérée, Doyen rencontra souvent la grandeur par le seul effet d'un sentiment profond et d'un certain enthousiasme qui lui faisaient pénétrer plus avant que les autres dans les secrets de la nature. Il sut relever la vulgarité par la passion, et, comme Rubens, l'animer par le mouvement, lui souffler la vie.

Lorsque, ayant remporté le grand prix à l'Académie, il partit pour Rome, il eut cette bonne inspiration de n'étudier là que les maîtres dont le génie était conforme à son humeur, et de la sorte, au lieu de se refroidir chez les sages, il se développa dans le sens de son tempérament et de ses aptitudes. Les hommes qui l'entraînèrent furent Jules Romain, Annibal Carrache, Polydore, Pietre de Cortone. Ce dernier surtout le séduisit au point qu'il eut la patience de copier en entier, sur une toile de six ou sept pieds de long, le plafond de la galerie Barberini, avec toutes les bordures, tous les ornements et toutes les figures feintes de stuc. Il dessina également et peignit, d'après Annibal Carrache, presque toute la galerie Farnèse; à Naples, il admira Salvator et Solimène ; à Bologne, à Parme, à Venise, il s'attacha de préférence aux artistes en qui brillaient les qualités pittoresques, à ceux qui avaient des expressions ressenties, un pinceau libre et fier. Comme il passait par Turin pour revenir en France, on essaya de le retenir, mais il poursuivit sa route et fut de retour à Paris en 1755. Il était âgé alors de vingt-neuf ans, étant né en 1726. Il était de Paris. Son père exerçait la charge qu'avait eue Molière, celle de valet de chambre tapissier du roi. Plein d'une verve juvénile, et tout échauffé par le souvenir des peintres italiens, il se mit à l'œuvre pour se faire agréer de l'Académie, et il composa, dans ce but, d'innombrables esquisses pour un tableau de quarante pieds de long, *la Mort de Virginie*. Il fut reçu en 1759 académicien, et il présenta comme morceau de réception *Hébé versant à boire à Jupiter et à Junon*. A la mort de Carle Vanloo, en 1765, Doyen fut choisi pour décorer la chapelle de Saint-Grégoire, aux Invalides. Il s'agissait de peindre à l'huile sur des murs humides. Doyen fit tout pour vaincre cet obstacle, dit la *Biographie universelle;* mais ce grand ouvrage pensa lui coûter la vie. Il tomba de son échafaud par une trappe laissée ouverte, et il fut relevé pour mort. Cependant il se rétablit d'une manière inespérée, et il reprit son œuvre avec ardeur. Malheureusement pour Doyen, la gravure n'a reproduit ni les peintures qu'il avait exécutées aux Invalides, ni la *Mort de saint Louis,* belle composition ingénieusement combinée pour remplir une place oblongue en hauteur dans l'École militaire, ni le *Triomphe d'Amphitrite*, commandé par le roi, ni l'esquisse de la *Mort de Virginie*, ni le *Miracle des Ardents*, dont il n'existait qu'une estampe au trait.

Au commencement de la révolution, Doyen partit pour la Russie, sur l'invitation de Catherine II, qui le chargea de décorer ses palais, lui assura une pension de 1,200 roubles, et le nomma professeur en son Académie. Après la mort de Catherine, Paul Ier traita le peintre français avec la même bienveillance. Un jour, l'ayant rencontré à pied par un froid rigoureux, le czar lui demanda pourquoi il s'exposait ainsi à son âge, et, apprenant que Doyen n'avait pas de voiture, il lui en envoya une, qui resta toujours aux ordres du peintre jusqu'à sa mort, arrivée à Pétersbourg en 1806.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les ouvrages de Doyen sont assez rares. Beaucoup de ses peintures sont en Russie.

PARIS. — *Le Miracle des Ardents*, à Saint-Roch, reproduit page 3 de cette Monographie.

A Saint-Eustache, *la Mort de saint Louis*, exposée au Salon de 1773, et placée autrefois à l'École militaire.

Le MUSÉE DU LOUVRE ne renferme qu'un ouvrage de Doyen, le *Triomphe d'Amphitrite*. Elle est assise sur un char. Derrière elle, Neptune debout tient son trident, auquel un petit Amour attache une guirlande de fleurs. La principale figure de ce tableau est donnée en tête de cette Notice.

SAINT-PÉTERSBOURG. — La bibliothèque et la chambre à coucher du czar sont peintes par Doyen, ainsi qu'une des galeries Pawlawski, dont il décora les plafonds.

VENTE DE FÉLINO, 1775. — *La Mort de Virginie;* riche composition. Esquisse terminée. Quatre pieds de large sur deux pieds quatre pouces. Toile. 441 liv.

VENTE PRAULT, 1780. — Jupiter est assis à côté de Junon. Hébé lui verse le nectar. Esquisse peinte sur papier du morceau de réception. Dix-neuf pouces sur quinze. 390 liv.

Au Salon de 1777, Doyen exposa un tableau qui représentait un prétendu miracle en faveur de l'ancien cuisinier attaché à l'hôtel de Condé. Le peintre, qui avait reçu son argent d'avance et qui était menacé d'un procès, brossa son tableau en dix-huit jours, et le partagea en deux : le haut représente la Vierge et l'Enfant, avec sainte Geneviève et saint Denis ; le bas, un cavalier renversé. Les Mémoires de Bachaumont font la caricature de ce morceau.

Doyen

IMP. POITEVIN, 2, RUE DAMIETTE.



École Française. *Batailles, Paysages.*

FRANÇOIS CASANOVA[1]

NÉ EN 1727. — MORT EN 1805.



« Il sort de son cerveau des chevaux qui hennissent, « bondissent, mordent, ruent et combattent, des hommes qui « s'égorgent en cent manières diverses; des crânes entr'ou- « verts, des poitrines percées, des cris, des menaces, du feu, « de la fumée, du sang, des morts, des mourants, toute la « confusion, toutes les horreurs d'une mêlée. » C'est ainsi que le bouillant peintre Casanova est jugé par Diderot, par Diderot, le général en chef des batailles de la philosophie et des combats de l'esprit. Mais où donc ce Casanova avait-il appris à peindre la guerre avec tant de verve et une telle furie? Était-ce dans les camps, à la suite des armées? Non. C'était dans son imagination, dans son cerveau, qu'il avait vu passer les escadrons se ruant sur l'infanterie, les chariots en marche, les affûts brisés, et ce cheval blanc qui est toujours, comme chez Wouwermans, le point culminant de son tableau. Il n'avait point imité Charles Parrocel, qui, pour mieux étudier les manœuvres, servit lui-même dans la cavalerie. Le génie, du reste, je veux dire l'invention, fut un

[1] Il n'existe pas de portrait authentique de ce maître.

des attributs naturels à cette famille des Casanova, célèbre de tant de façons. L'aîné, Jacques Casanova, qui prit, je ne sais pourquoi, le surnom de *Seingalt*, fut tour à tour abbé, militaire, médecin, diplomate, poëte, historien, antiquaire, joueur de profession, mécanicien, alchimiste, une espèce de comte de Saint-Germain, s'égayant de ses propres fourberies et plus spirituel encore que charlatan. Il a laissé des Mémoires écrits en français, où sa vie de libertin est peinte sous toutes ses faces, en un style charmant, digne des meilleurs écrivains du dix-huitième siècle. Jean Casanova, frère puîné de François, travailla pendant quatorze ans à Rome dans l'atelier du fameux Raphaël Mengs, l'oracle du temps, devint directeur de l'Académie des beaux-arts de Dresde, et mourut à Venise en 1795. Son frère nous le donne dans ses Mémoires pour un grand connaisseur de tableaux, ayant voyagé aux frais de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, pour négocier l'achat de quelques peintures, et notamment de la galerie du duc de Modène, évaluée à 100,000 sequins.

Si l'on en croit Casanova l'aventurier, sa famille remontait jusqu'à Don Jacques Casanova, secrétaire du roi Alphonse V, au commencement du quinzième siècle. Sans discuter l'authenticité de cette généalogie, on est obligé d'avouer du moins que Cajetan-Joseph-Jacques Casanova, père de ceux qui nous occupent, ne respecta guère les préjugés de sa race, puisqu'il se fit acteur et épousa, à Venise, la fille d'un cordonnier nommé Jérôme Farusi. Cette femme devint actrice elle-même et fut la mère de Jacques, de François et de Jean Casanova.

C'est à Londres qu'elle donna le jour à François Casanova, le peintre de batailles, qu'on assure être le fils d'un roi d'Angleterre. Ce roi était probablement George II, qui, en 1727, l'année même de la naissance de François Casanova, venait de succéder à son père, George I[er]. Jeune encore, il n'est pas impossible que ce prince eût cédé aux charmes de Jeannette Farusi, dont Jacques Casanova disait plus tard, à une époque où elle ne devait plus être dans la première jeunesse : « *Ma mère me parut belle comme le jour.* »

Quoi qu'il en soit, François Casanova revint de bonne heure à Venise. Ses parents l'élevèrent dans l'étude des langues anciennes et modernes, et cultivèrent en même temps son talent inné pour la peinture. Il eut pour premier maître dans cet art le peintre Guardi, qui traitait son pauvre élève comme François Hals avait traité jadis Adrien Brauwer. Pendant ce temps, Jacques Casanova étant au séminaire (c'est par là que commençaient alors les vauriens fameux), s'était permis je ne sais quelle équipée nocturne, pour laquelle il eut les mains liées derrière le dos, et reçut une volée de coups de fouet devant le crucifix, en présence de ses camarades. Chassé du séminaire, le néophyte fustigé fut jeté dans une gondole et laissé à terre sur le sol de Venise, où, se trouvant sans feu ni lieu, il alla se réfugier chez son frère, qui était le pensionnaire, ou, pour dire mieux, le prisonnier de Guardi, et qu'il aida bientôt à s'échapper.

Quelques années plus tard, François Casanova continuait ses études dans l'atelier de Simonelli, dit le Parmesan, peintre de batailles, chez lequel l'avait conduit sans doute son goût décidé pour ce genre de peinture. Dès cette époque — il n'avait encore que vingt-trois ans — il rencontra des appréciateurs qui se passionnèrent pour la jeunesse et la vigueur de son pinceau. Un d'eux même laissa voir un enthousiasme peut-être sans exemple, s'il en faut juger par l'anecdote suivante : « En arrivant à Venise, je demandai des nouvelles de mon frère François, et je ne fus pas peu étonné d'apprendre qu'il était en prison dans le même fort Saint-André où, avant l'arrivée de l'évêque, j'avais été détenu par son ordre. — Il y copie, me dit-on, des batailles d'après Simonelli, que le major lui paye. Il le retient prisonnier.... Enflammé de colère, je me rendis aussitôt au fort Saint-André, et trouvai mon frère le pinceau à la main, ne se louant ni ne se plaignant de son sort. — Quel crime as-tu commis pour être ici? lui-dis-je. — Demande-le toi-même au major que voilà, me répondit-il. — Le major entre, mon frère lui dit qui je suis. Je le salue, et lui demande pour quel motif il retient mon frère prisonnier. Il réplique sèchement qu'il n'a pas de comptes à me rendre.— Prends ton chapeau et ton manteau, dis-je à mon frère, et viens dîner avec moi. Le major sourit et répond qu'il ne s'y oppose point si la sentinelle le laisse passer. — Je me contins, et sortis pour tout déclarer au chef du département de la guerre... Je retournai chercher mon frère et me logeai avec lui dans un appartement garni [1]. »

[1] *Mémoires de Casanova de Seingalt*, tome III, page 122.

L'aventure, ce me semble, prêtait plus à rire qu'à se fâcher; mais c'était sans doute un plaisant original que ce major dont la passion pour la peinture allait jusqu'à l'incarcération du peintre. A copier des *batailles* de Simonelli et à rester dans son pays, François Casanova n'eût certainement pas fait fortune, si son frère, homme de coup d'œil, ne l'eût appelé à Paris, où l'attendaient une célébrité précoce et des gains immenses. Étant allé voir au Louvre les tableaux exposés par les membres de l'Académie, et n'y voyant aucun sujet de bataille, il eut l'idée de faire venir son frère, qui était resté à Venise. « Parosselli[1], seul peintre de batailles qu'il y eût en France, dit-il, étant mort, il semblerait que mon frère pût espérer d'hériter de sa clientèle.



CHOC DE CAVALERIE.

Il se laissa persuader; mais il n'arriva à Paris qu'au commencement de l'année suivante. » Ce passage curieux nous donne la date précise de l'arrivée de François Casanova à Paris. Il n'y resta qu'une année environ, et ne s'y fit point connaître encore. Il alla voir pourtant ce même Parrocel que son frère avait cru mort, et qui lui conseilla *de dessiner mieux* . En 1752, François partit pour Dresde, où il passa quatre ans à copier les Wouwermans et autres tableaux de batailles dans la célèbre galerie de l'électeur, sous la direction de Dietrich. Ce peintre était un grand faiseur de pastiches ; il imitait à volonté tous les maîtres, mais souvent avec faiblesse. Il contrefaisait Rembrandt, par exemple, il chargeait notre charmant Watteau sans mettre aucune grâce dans ses bergeries, et ne réussissait à rappeler exactement le goût des peintres que dans ses

[1] C'est sans doute de Parrocel qu'il s'agit ici. Mais Casanova se trompe. Charles Parrocel n'est mort qu'en 1753, deux ans après l'époque de l'accouchement de la Dauphine, dont parle l'auteur des Mémoires. Mais si Parrocel n'était pas encore mort, il est vraisemblable qu'il n'en valait guère mieux alors, puisqu'on ne le croyait plus en vie.

eaux-fortes. C'est là sans doute que Casanova puisa la manie d'imiter, lui aussi, différents maîtres, en certains genres fort éloignés du sien.

Après ce long apprentissage de la manière dont il faut tuer un homme en peinture, après ces quatre ans consacrés à peindre des soldats qui s'égorgent, des chevaux qui *hennissent, bondissent, mordent et ruent*, Casanova revint à Paris. « Nous nous revîmes, dit son frère, avec une véritable joie: je lui offris l'appui de tous mes protecteurs. Sa réponse fut qu'il n'en avait pas besoin. Il avait achevé un tableau de bataille qu'il avait exposé au Luxembourg. Ce tableau eut un plein succès, et il procura à mon frère une si grande renommée qu'il gagna près d'un million dans l'espace de vingt-six ans. Il n'en fut pas moins ruiné par les dissipations de ses deux femmes, qui le rendirent toutes deux malheureux [1]. » En 1763, Casanova fut admis à l'Académie de peinture, et obtint aux deux Salons qui suivirent [2] les compliments du *Mercure de France*, les suffrages unanimes du public, et les éloges de ce Diderot, qui, lorsqu'il les donnait, les prodiguait. Cet écrivain lui reproche pourtant, comme Charles Parrocel, de ne pas dessiner suffisamment, et il ajoute, en parlant d'un petit tableau de bataille : « Joli morceau auquel on ne peut reprocher qu'une couleur un peu « trop brillante, ce qui donne un ton de gaieté à un sujet qui doit remplir d'effroi. La vigueur et l'éclat du « coloris sont deux choses diverses : on est éclatant sans vigueur et vigoureux sans éclat. » Cette judicieuse observation doit s'étendre non-seulement à l'œuvre dont parle ici le critique, mais encore à des morceaux plus considérables. Ainsi, dans l'un des tableaux représentant les *Victoires du prince de Condé*, les derniers que Casanova ait exécutés dans notre pays, on est surpris de voir une action fort chaude peinte d'une couleur fraîche et tendre. On se tue dans une atmosphère rosée, et, contrairement à toutes les règles de la beauté esthétique du coloris, la teinte générale, au lieu d'être bruyante et fière comme le combat, forme un contraste choquant avec l'impétuosité du dessin et le geste des figures.

Les deux grands tableaux de bataille qui sont au Louvre, les seules pièces que notre Musée national ait conservées de tant de toiles exécutées en France par Casanova, ne doivent pas être les plus remarquables de ce maître. L'homme qui put gagner un million pendant une vingtaine d'années, dans un temps où les tableaux n'avaient pas la valeur vénale qu'ils ont acquise aujourd'hui, dut trouver, pour ses œuvres, des acquéreurs de tous les pays, et sans doute ses meilleures productions passèrent aux mains des riches amateurs étrangers. Diderot parle d'une *Marche d'armée* dont il donne une idée admirable. Sa description est trop longue pour que nous la reproduisions ici. Elle fait regretter amèrement qu'un tel ouvrage ne nous ait pas été au moins conservé par la gravure.

Casanova ne peignit pas seulement des *batailles;* il imita souvent les maîtres hollandais, particulièrement les peintres de paysages et d'animaux. Au Salon de 1767, il exposa deux petits tableaux : *le Maréchal* et *le Cabaret*, que les contemporains jugèrent dignes de Wouwermans. Dans un cadre de la plus étroite dimension, il savait répandre les soldats en aussi grand nombre que lorsqu'il couvrait une de ces vastes toiles où les combattants s'attaquaient, se défendaient, tuaient et mouraient si bien. Il a reproduit deux fois, dans des attitudes différentes, un cavalier revêtu d'un costume espagnol. Le cheval et l'homme semblent occuper seuls tout l'espace; mais, dans la perspective, on voit défiler les soldats dont ce cavalier est sans doute le capitaine. Un de ces tableaux, que j'ai vu à Paris dans le cabinet de M. Walferdin, est vraiment remarquable par les qualités de la couleur et de la touche, et joue tout à fait le Philippe Wouwermans.

Dans le paysage, Casanova rappelle tour à tour Berghem et Salvator Rosa. Le Louvre possède deux de ces petites toiles dans le genre du premier maître. L'une représente un *Coucher de Soleil.* Sur le premier plan, dans la demi-teinte, un pâtre pousse vers un chemin incliné un bélier et quelques brebis, et deux vaches aux mamelles gonflées. A gauche, tout au loin, on aperçoit, plongés dans la vapeur safranée dont le soleil inonde l'horizon, un paysan à cheval, suivi de sa femme à pied et chassant des moutons devant elle. Quoique ce petit morceau soit d'une couleur agréable et d'une habile exécution, il offre peu d'intérêt. Le sentiment de la nature

[1] Mémoires de Casanova, tome VIII, page 30.

[2] Ce sont les Salons de 1765 et de 1767, dont Diderot a rendu compte.

manque dans cette pastorale que la nature n'a point inspirée. C'est la manière, mais non l'âme de Berghem.

L'autre petit tableau est encore plus visiblement imité du maître hollandais. Sous un chêne est assis un



CARABINIER.

berger qui tient dans ses bras la musette dont les sons viennent de charmer la bergère assise à côté de lui. A quelques pas, des moutons immobiles que la musique champêtre semble endormir. Un baudet mélomane,

couché sur l'herbe tendre, dresse ses longues oreilles et se déclare satisfait de la mélodie qu'il vient d'entendre. La couleur de cette petite composition est excellente, plus chaude et plus ferme que dans le précédent, mais on n'y rencontre aucune trace de l'émotion que tout vrai paysagiste doit éprouver en contemplant la nature.

Casanova réussit mieux quand il s'inspire de Salvator Rosa. Dans un tableau dédié au marquis d'Arcambal, il a représenté un site de la Corse, digne de la sombre imagination du peintre napolitain. Mais Casanova a su joindre à l'effet des rochers abrupts et déchirés, les grandes lignes d'une chaîne de montagnes et les profondeurs de la perspective. On y voit des soldats qui ressemblent à des brigands et qui font halte sur des sommets sauvages, près d'un lac où surplombent de noirs rochers, où des sapins, à demi arrachés du sol, trempent le feuillage aigu de leurs têtes penchées.

Cependant, malgré sa fécondité, malgré sa vogue, Casanova ne pouvait suffire aux dépenses de la vie dissipée qu'il avait appris à mener, à Venise, dès sa jeunesse, avec son frère Jacques. Sa femme, sans compter les autres apparemment, le ruinait, et bien que la France lui offrît toujours la même admiration, bien qu'il eût exécuté pour la galerie du Palais-Bourbon une suite de tableaux représentant les victoires du grand Condé, notamment les batailles de *Fribourg* et de *Lens*, il était accablé de dettes, et il saisit avidement l'occasion de quitter Paris, en acceptant les offres que lui fit Catherine II. L'impératrice de Russie l'invitait à venir peindre ses victoires sur les Turcs, ou, pour mieux dire, les victoires de son favori Potemkin. Casanova accepta et se rendit à Vienne, où il se fixa pour travailler à cette œuvre importante, et aussi parce qu'il échappait de la sorte à ses créanciers de France.

Il vécut en Autriche comme il avait vécu à Paris. Aimant la société des grands et trop fier pour vivre avec eux autrement que sur le pied de l'égalité, il continua de s'abandonner à des dépenses que ses bénéfices ne pouvaient couvrir. Néanmoins, il savait défendre à merveille sa dignité d'homme et d'artiste des humiliations prodiguées alors, même au génie, par des protecteurs plus insolents encore que généreux; quelquefois il se portait spontanément défenseur d'un confrère moins susceptible que lui et moins jaloux de considération, et prenant pour soi l'injure adressée à un autre, il parvint souvent à obtenir pour l'offensé une honorable réparation. En voici un exemple. Il avait connu le prince de Kaunitz à Paris, alors que ce prince était ambassadeur pour Marie-Thérèse auprès de Louis XV. Il le retrouva à Vienne premier ministre. Kaunitz accueillit parfaitement le peintre, et le retint à dîner. Au moment du repas, Casanova, qui vient d'apprendre que le valet de chambre du ministre, debout en ce moment, une serviette sur le bras derrière la chaise de Kaunitz, est un artiste, un peintre, Casanova refuse de prendre place et déclare qu'il ne peut s'asseoir à une table où l'un de ses confrères fait office de valet. Kaunitz, surpris, hésita un moment; mais chez ce prince, qui, pour avoir eu beaucoup d'esprit, fut regardé comme un grand diplomate, le tact de l'homme du monde l'emportait sur la morgue du premier ministre : il fit asseoir le peintre valet de chambre à ses côtés, et voulut abolir désormais une telle servitude. Faute d'avoir rencontré sans doute un défenseur aussi ferme, Haydn, le grand Haydn, avait aussi rempli pendant longtemps l'office de valet de chambre auprès d'un prince d'Esterhazy!

Pendant son séjour à Vienne, Casanova fut aussi fécond que jamais. Au nombre des tableaux qui représentaient les batailles de Potemkin, j'ai remarqué *l'Attaque de la forteresse d'Oczackow*, gravée à Vienne par Adam Bartsch, en 1792. Les Russes donnent l'assaut. Ils fondent de droite à gauche sur les Musulmans, dont la défense acharnée n'est plus qu'un dernier effort du désespoir. A droite, les Turcs sont partout repoussés, les retranchements envahis, et le sol est jonché de morts et de mourants. A gauche, sur le premier plan, quelques braves résistent encore, abrités par les débris des palissades. Mais la partie est perdue. Déjà les échelles sont appliquées au roc élevé dont la forteresse couronne le sommet. Chaque échelon porte un soldat russe, le dernier poussant celui qui le précède. Presque au centre du tableau, un chef, c'est Potemkin sans doute, l'épée à la main, fait un geste héroïque à ses soldats. La haute stature de cet homme étrange, *colossal comme la Russie* [1], se détache en vigueur sur un nuage de fumée blanche habilement répandu dans

[1] C'est ce qu'en dit M. de Ségur dans le portrait qu'il a tracé de cet élégant barbare, de ce cosaque verni et corrompu.

cette partie du tableau. Au fond, par de là les murailles, couvertes d'assaillants prêts à les franchir, on aperçoit la charmante perspective d'une ville orientale avec ses coupoles, sa verdure et ses minarets.

Casanova se délassait des travaux de l'atelier par la fréquentation du monde. Sa réputation et son esprit lui donnaient dans les salons une supériorité dont il aimait à jouir. Il s'y faisait respecter par la fierté de ses allures et la hautaine vivacité de ses reparties. On parlait un jour devant lui, chez un ministre, de l'illustre Rubens. Quelqu'un rappela que le peintre flamand avait rempli à diverses époques les fonctions d'ambassadeur, pour l'infante Isabelle, auprès de Jacques Ier, roi d'Angleterre, de Philippe IV et de la république des Sept



LA FONTAINE DU LION.

Provinces unies. « Rubens, dit une dame, était donc un diplomate qui s'amusait à être peintre? — Pardon, madame, reprit froidement Casanova, c'était un peintre qui s'amusait à être ambassadeur. »

Kaunitz lui-même, ami de Casanova et son protecteur, ne put lui déplaire un jour sans s'attirer une réponse pleine d'amertume. Le ministre lui avait commandé quatre tableaux. « Combien? dit-il après avoir admiré l'ouvrage du peintre. — Vingt-quatre mille francs. — C'est trop. — Mon prince, lorsque l'Empereur a nommé Votre Grandeur son premier ministre, et lorsqu'il l'a comblée d'honneurs, je ne dis jamais : *c'est assez*, quand je compare la récompense au mérite. » Kaunitz fut vaincu encore une fois par l'habile hauteur de ces paroles.

Habitué à cette aristocratie où il avait su faire sa place, avide de richesses et de plaisirs, Casanova, on le devine, ne dut pas voir d'un bon œil la révolution française. Il est probable qu'il ne quitta point la ville de Vienne tant que dura ce grand ébranlement de la vieille Europe, puisqu'il mourut à quelques lieues de

cette capitale, dans la ville de Brühl, au mois de mars 1805, l'année même où ces Français, qui avaient bien voulu l'admirer, et qu'il redoutait après les avoir chéris, devaient faire leur entrée dans Vienne. Casanova avait alors près de quatre-vingts ans, et pourtant sa vigueur n'était point épuisée. Il travaillait encore à un tableau représentant l'inauguration de l'Hôtel des Invalides par Louis XV.

Les dessins de Casanova offrent les mêmes qualités que ses tableaux. L'imagination, le feu, le mouvement y abondent. La fougue de son exécution est toujours la même, soit que, sur un papier de quelques pouces, il dessine une escarmouche de cavalerie, soit qu'il peigne sur une toile de vingt pieds tous les accidents d'un siége, tous les épisodes d'une bataille. Le mouvement : tel est, en effet, le caractère distinctif de Casanova. Il ne vise point à l'exactitude savante, à la vérité scrupuleuse de Van der Meulen. Son cerveau lui fournit des combats que personne ne vit, des combats de toute sorte, et, par exemple, des *Chasses au tigre* dont la vue fait frissonner de terreur. Il n'est, bien s'en faut, ni au premier ni au dernier rang. Son génie est inépuisable en inventions hardies et originales; sa manière est toute de verve et d'esprit. J'imagine que, faute de tenir une palette et des pinceaux, il eût pu faire de ses batailles mouvementées et de ses tranquilles paysages une de ces épopées à la façon de l'Arioste, où les grands coups de lance se mêlent aux pastorales amoureuses, où l'on passe tour à tour de l'île enchantée d'Alcine aux affreux rivages où fut enchaînée la belle Angélique.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les tableaux de François Casanova se trouvent plutôt dans les cabinets des amateurs que dans les galeries publiques.

On voit cependant de cet artiste, au Musée du Louvre, deux grands *Combats de Cavalerie* et deux paysages avec animaux; au Belvédère, à Vienne, une petite toile sur laquelle est représenté le sujet favori du peintre : *une Bataille*. Les musées des départements de la France, si riches en tableaux de l'École française, renferment plusieurs toiles remarquables de François Casanova.

Celui de Nantes : deux tableaux : *une Marche de Cavaliers turcs* et *une Bataille*. Ces deux tableaux sont peints sur cuivre.

Celui de Rouen : deux brillantes esquisses : *une Halte militaire* et *une Escarmouche*.

Celui de Nancy : *le Départ pour la Chasse; la Promenade; la Chasse* et *une Halte de Chasse*.

Celui de Lyon : deux bons tableaux donnés, en 1809, par le cardinal Fesch : *les Batailles de Lens* et *de Fribourg*.

M. Jules Burat, à Paris, possède un excellent échantillon de Casanova.

Les estampes gravées d'après les tableaux de François Casanova sont très-nombreuses; elles ont été exécutées par Beauvarlet, Moyreau, Dufour, Colibert, Godefroy, Levasseur, Mongeroux, Laurent et Adam Bartsch. Ce dernier a gravé, en 1792, un grand morceau : *l'Assaut et la Prise de la forteresse d'Oczakow par les Russes*. N. Rhein a fait, à la manière noire, deux pièces d'après ce maître : *un Taureau furieux* et *une Chasse au tigre*.

Basan prétend que François Casanova a gravé à l'eau-forte un grand nombre de pièces. Nous ignorons où cet iconographe a puisé ce renseignement. Nos recherches nous autorisent à penser que cet artiste a fort peu gravé, et nous ne connaissons de lui que quelques pièces à l'eau-forte; de ce nombre : *le Choc de Cavalerie* que nous avons reproduit.

Casanova a laissé des dessins hardis aux crayons rouge et noir. Le Musée du Louvre en possède plusieurs : *une Marche d'animaux* et *Deux Cavaliers montés*, l'un vu de poitrail et l'autre de croupe. Celui que nous avons reproduit présente cette singularité que le cheval et son cavalier suivent tous les mouvements du spectateur.

Voici les prix atteints, dans les ventes publiques, par les tableaux de ce maître, et tels que nous les trouvons dans notre *Trésor de la Curiosité*.

VENTE COMTE DE DUBARRY, 1774.—*Le Lever* et *le Coucher du Soleil*, deux tableaux ornés de figures et d'animaux, vendus 1,020 livres.

VENTE BLONDEL DE GAGNY, 1776. —*Deux Batailles*, 312 liv.; *une Marche d'armée*, tableau richement composé, 410 liv.; *deux autres Batailles*, toiles de petite dimension, 320 liv.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777 : *une Bataille*, richement composée, 1,100 livres.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777 : *une Bataille*, 1,140 livres; *deux Escarmouches de cavalerie*, dessins d'un grand effet, provenant du cabinet de Mariette, 280 livres.

VENTE LEROY DE SENNEVILLE, 1780. — *Un Campement de Cavalerie; un Convoi de chariots pleins de bagages*, 34 pieds sur 54, 800 livres.

VENTE THOMAS DE PANGE, 1781 : *Une Bataille dont l'action principale est à droite de deux tours*, 4 pieds sur 6, 770 livres. Langlier.

VENTE BELISARD, 1783.—*Une Bataille; sur le devant, un Turc, sur un cheval blanc, défend son drapeau*, 240 livres.

VENTE CHOISEUL-PRASLIN, 1793 : *un Paysage orné d'animaux* fut adjugé pour 258 livres.

VENTE BASAN, 1798.—*Déroute de Cavalerie* à la plume et au bistre, 28 pouces sur 36, 300 livres.

VENTE GAMBA, 1811.—*Un Cavalier ordonne de relever un cuirassier mort renversé de son cheval*. 14 pouces sur 12. Collection Duclos Dufresnoy. 117 francs.

VENTE SAINT-VICTOR, 1823.—Six tableaux de Casanova. Entre autres *un Paysage orné de figures et d'animaux*, fut vendu 141 francs. — *Deux cavaliers faisant halte pour faire abreuver leurs chevaux*, 90 francs seulement!

VENTE NORBLIN, 1855. — *Choc de cavalerie*. Dessin à la gouache d'un grand effet, 230 francs. Guichardot.

A défaut de sa signature d'artiste, que Casanova n'apposait que rarement au bas de ses peintures et de ses dessins, nous donnons celle que nous avons trouvée au bas des procès-verbaux de l'ancienne Académie dont il était membre.

Casanova

Paris. — Imp. POITEVIN, rue D[illegible], 1 et 1.



École Française. *Scènes Familières, Allégories.*

JEAN-HONORÉ FRAGONARD

NÉ EN 1732. — MORT EN 1806.



Il y a quelque soixante ans qu'il est mort, ce charmant peintre qui eut une si grande renommée, qui a laissé des centaines de tableaux et des milliers de dessins, qui était de l'Académie, qui a été gravé tant de fois, qui a connu tous les gens d'esprit du dix-huitième siècle et qui avait autant d'esprit qu'eux, autant de grâce, autant d'abondance, autant, hélas! de frivolité. Et l'oubli l'avait enveloppé déjà; ses toiles avaient été retournées, ou vendues cent sous après avoir été payées cent louis; on ne savait plus rien de son talent et de sa vie, pas même son prénom, la *Biographie universelle* l'ayant débaptisé; on n'avait, d'ailleurs, presque rien écrit sur lui, Diderot excepté; on n'en parlait plus et on n'y pensait guère. Il était caché avec la pléiade de Louis XV, derrière les grandes machines de David et de l'École impériale, et les héros grecs ou romains, habillés de fer, ne permettaient point à ses bergères et à ses courtisanes, drapées de fleurs, de montrer le bout de leur pied nu ou leur gorge rose.

Cela dura longtemps, depuis les premiers triomphes de l'École classique, vers 1780, presque jusqu'à ces

dernières années. L'histoire de notre art français était alors déprisée, défigurée, au profit d'une imitation de l'art romain pris pour l'art grec. C'est à notre génération seulement qu'on doit un retour de sympathie vers nos peintres nationaux qui ont illustré le dix-huitième siècle. Aujourd'hui, grâce à une critique plus indulgente et à un sentiment poétique plus varié, Watteau est reconnu pour un artiste charmant, et Boucher, François Lemoine, Chardin, Greuze, Fragonard, ont été réhabilités avec une admiration, il faut le dire, un peu excessive.

Dix ans après la mort de Watteau, cinq ans avant celle de François Lemoine, Jean-Honoré Fragonard naissait à Grasse, en 1732, presque en même temps qu'Hubert Robert, Greuze, Leprince et Loutherbourg. Chardin, Boucher, Latour, Carle Vanloo étaient déjà de jeunes peintres distingués, et Joseph Vernet commençait son éducation. C'est ce groupe d'artistes faciles et spirituels qui occupe tout le dix-huitième siècle, jusqu'à la sévère réaction de Vien et de Louis David.

Fragonard avait environ dix-huit ans quand sa famille vint à Paris, amenée par un procès qui la ruina. On le mit chez un notaire, où il ne se servit de sa plume de petit clerc que pour dessiner. La mère, voyant cela, conduisit son fils chez le célèbre M. Boucher ; mais Boucher ne prenait que des élèves déjà initiés à la peinture. Il avait trop à faire avec les filles de l'Opéra, avec ses maîtresses et ses modèles, avec les grands seigneurs qui fréquentaient son atelier et achetaient ses tableaux, pour se livrer à l'enseignement de la jeunesse. On alla chez M. Chardin, qui, suivant sa méthode, mit aussitôt une palette et des brosses aux mains du jeune Fragonard. Étudier la peinture en essayant tout de suite les couleurs, c'est peut-être le meilleur procédé pour apprendre son métier et pour devenir coloriste, s'il plaît à Dieu. Rembrandt n'agissait pas autrement avec ses écoliers, et ceux-ci s'en trouvèrent à merveille. Il ne faut pas douter que cette première introduction dans la peinture, sous les yeux et avec les conseils d'un homme comme Chardin, n'ait contribué à donner à Fragonard la facilité de pinceau et la couleur qui distinguèrent son talent dans la suite.

Chardin avait *le secret*, comme on disait au dix-huitième siècle ; quel secret ? le secret de la lumière, qui est presque tout en peinture, et personne, selon Diderot, ne parlait plus spirituellement que lui de son art. Il disait souvent à son jeune élève : « Par le moyen de l'effet et de la couleur, on peut donner de l'intérêt aux choses les plus vulgaires et faire un chef-d'œuvre avec un pot et des fruits. Mais comment arriver là ? On cherche, on gratte, on frotte, on glace, on repeint, et quand on a attrapé ce *je ne sais quoi* qui plaît tant, le tableau est fait. » Fragonard devinait autre chose encore, et son imagination le tournait vers l'histoire et les personnages, plutôt que vers la nature morte. Chaque jour, en venant chez Chardin, il passait par une église très-riche en magnifiques tableaux, — comme toute église alors, — et il les reproduisait de mémoire l'un après l'autre. Cette habitude de composer dans le style des maîtres les plus divers développait son génie naturel et l'aisance de sa pratique.

Au bout de six mois, il retourna chez Boucher, qui fut tout surpris de progrès si rapides, et il entra sans payer dans l'atelier du maître. Boucher aussi avait le secret, mais un autre secret que celui de Chardin. Il avait le secret de la Favart et de la Deschamps, de la *manière* et de la volupté, de la coquetterie et d'une certaine beauté passagère qui dura depuis la Régence jusqu'à Marie-Antoinette : « Il vous attache. On y revient. C'est un vice si agréable, c'est une extravagance inimitable et si rare ! » Fragonard cependant l'imita et l'égala même, bien mieux qu'il ne put imiter l'incomparable couleur et l'harmonie de Chardin. Boucher et Chardin n'en sont pas moins les deux maîtres de Fragonard, qui eut, de plus, deux maîtresses : la nature et la fantaisie.

Six mois de notaire, six mois de Chardin, six mois de Boucher, avaient suffi au brûlant Provençal pour apprendre à peindre, et avant même d'avoir été reçu à l'étude du modèle, aux cours de l'Académie, il remportait le grand prix de Rome en 1752. Le sujet du tableau était *Jéroboam sacrifiant aux idoles.*

Une vingtaine d'années, Rome en perspective, et là-bas, en Italie, pour directeur M. Natoire, qui avait fait autrefois de si belles femmes nues, c'était à merveille. Fragonard rêvait debout. Boucher, cependant, au moment de la séparation, le prit dans un coin et lui dit à l'oreille : « Mon cher Frago, — c'était un diminutif d'affection qu'on retrouve souvent comme signature dans les tableaux de Fragonard, — tu vas voir

en Italie les ouvrages des Raphaël, des Michel-Ange et de leurs imitateurs; mais, je te le dis en confidence et comme ami, si tu prends *ces gens-là* au sérieux, tu es un garçon perdu. » Boucher n'était plus si fier, vingt ans après, quand, par conscience, il envoyait lui-même son petit-neveu à l'atelier de Vien, en lui disant avec



LE BERCEAU

mélancolie : « Va chez Vien, le succès est là maintenant; mais reviens me voir; je t'apprendrai encore à casser une jambe avec grâce. » Ce petit-neveu de Boucher s'appelait tout simplement Louis David, et il eut le malheur de tuer son respectable oncle. Vraiment, *ces gens-là*, Raphaël et Michel-Ange et les maîtres italiens du seizième siècle, sont-ils aussi dangereux que le disait maître Boucher? Vous pensez que Fragonard était plein d'inquiétudes. La vérité est que son esprit donnait bien raison d'avance à Boucher contre Raphaël. On ne naît pas sous Louis XV pour la même destinée que sous Léon X.

Une fois à Rome, en effet, il fut pris de terreur devant les maîtres de la Renaissance, et tomba dans le découragement. Je crois volontiers qu'il s'amouracha plutôt, comme on le dit, des maniéristes de la décadence: du doux Baroche, qu'on avait osé comparer au Corrége; du prétentieux Cortone, qui était alors souverain en Italie et même en Europe, quoiqu'il fût mort depuis un siècle; du fougueux Solimène et de l'ardent Tiepolo. L'influence du Tiepolo, à la touche rapide, à la couleur de hasard, est manifeste dans les œuvres postérieures de Frago. C'est encore un maître qu'il faut ajouter à ses autres maîtres, à Chardin, à Boucher, et même à Michel Vanloo, dont il reçut aussi quelques conseils.

Il dessina pourtant la plupart des tableaux célèbres de toutes les grandes Écoles, de Michel-Ange, du Vinci, d'Andrea del Sarto, de Raphaël, du Titien, du Corrége, des Carraches, du Guide, du Dominiquin, de Ribera, etc., et cette collection précieuse de dessins à la sanguine faite en compagnie d'Hubert Robert, témoigne de son désir de s'assimiler tous les styles et toutes les pratiques. Mais cependant, à voir le caractère du dessin, on devine toujours que ces études ont été faites en plein dix-huitième siècle; le terrible Ribera y devient un peu Français, le Dominiquin s'y manière et Michel-Ange s'y met à la portée des gens du monde. L'antique lui-même, Fragonard le traduit, que Dieu lui pardonne! dans le style de son temps; il l'a *fragonarisé,* comme on peut le voir dans les bas-reliefs dont il nous a laissé des gravures de sa main, aussi fines, aussi pittoresques que celles de son ami l'abbé de Saint-Non, mais plus *maître*. La manière *démanchée* s'y trahit enfin dans chaque ligne, et aurait pu rassurer Boucher sur le salut de son élève dans le royaume Pompadour.

C'est vers ce temps-là, en 1759, que l'abbé de Saint-Non vint en Italie et se lia d'amitié avec Fragonard et Robert. Il les emmena à Naples, à Herculanum et à Pompéi. Ils firent ensemble une ascension sur le Vésuve, visitèrent la Sicile et le littoral de l'Italie, prenant partout des vues, dessinant toutes les ruines et tous les aspects pittoresques, que Saint-Non, de retour à Paris, en 1762, grava ou fit graver et publia plus tard en un magnifique ouvrage in-folio [1].

[1] Il est juste que l'histoire des graveurs soit écrite en marge de l'histoire des peintres. Jean-Claude Richard, abbé de Saint-Non, était fils d'un receveur général des finances; il tenait à la famille des Boullongne, peintres du roi. Comme il avait un goût prononcé pour les arts, on s'empressa, suivant l'usage, de lui faire étudier la théologie et le droit. Il fut sous-diacre et conseiller-clerc. Heureusement qu'à l'occasion de la fameuse bulle, le Parlement fut exilé. Saint-Non reçut une lettre de cachet qui l'invitait à se rendre à Poitiers. Il y passa son temps à dessiner et à graver à l'eau-forte, et s'en trouva si heureux qu'il envoya sa démission, ravi d'en finir d'un seul coup avec l'audience et avec la bulle. En 1759, après un voyage en Angleterre, il partit pour l'Italie, et ce fut à Rome qu'il rencontra deux artistes qui devinrent bientôt deux amis, Robert et Fragonard, occupés à peindre, l'un des ruines, l'autre des amours. En fait d'amours, c'était bien le moins que pût faire un abbé du dix-huitième siècle que de les graver. Quant aux ruines, personne n'y était plus propre, car la manière de Saint-Non était une espèce de *grignotis* qui rendait parfaitement les pierres dégradées, les murs couverts de mousse, les chapiteaux ruinés où poussent des graminées et des fleurs. Les tailles de Saint-Non sont courtes, menues, irrégulières, tremblotantes, interrompues par des points de toutes les formes, et mêlées de zigzags dans les terrasses et les feuillages; sa pointe est des plus délicates et ses fonds sont d'une légèreté charmante. Nos trois amis firent ensemble un voyage pittoresque à Naples et en Sicile. Ils gravirent le Vésuve, visitèrent Herculanum, virent enfin tout ce qu'il fallait voir, Robert faisant le croquis des moindres ruines, Fragonard peignant d'après les maîtres, copiant toutes les antiques, statues ou bas-reliefs, et prenant note de tous les amours qu'il trouvait en chemin; Saint-Non dessinant ce qu'il se promettait de graver. Au bout de trois ans, l'abbé revint en France et commença la célèbre publication du *Voyage de Naples et de Sicile,* entreprise immense qu'un gouvernement seul pouvait mener à fin. Soutenu par de riches amateurs, Saint-Non publia une partie de l'ouvrage; mais les capitalistes ayant suspendu le crédit qu'ils avaient ouvert, l'abbé, pour tenir ses engagements, dévora sa fortune et celle de son frère, mais il laissa un des plus beaux monuments qu'on ait élevés aux arts. Saint-Non fut membre honoraire de l'Académie de peinture : il mourut le 25 novembre 1791. Son *Recueil de griffonis,* en 24 planches, est recherché des amateurs. Mais, pour en revenir à la gravure, il n'était pas possible à Saint-Non de suffire aux 542 estampes que devaient renfermer les cinq volumes grand in-folio dont se composait le *Voyage de Naples et de Sicile;* il s'adjoignit donc un grand nombre de graveurs. Lui-même, pour connaître un procédé plus expéditif que l'eau-forte, se fit enseigner *la gravure à la manière du lavis*, que Leprince venait d'inventer et qui passait pour un secret, et c'est de cette manière qu'il exécuta de charmants bas-reliefs représentant des amours, des bacchantes et des satyres dessinés par son ami Fragonard.

La gravure à la manière du lavis, que l'on appelle *aquatinte*, fut inventée, disons-nous, au dix-huitième siècle, par Jean-Baptiste Leprince, peintre du roi. Ce genre de gravure imite parfaitement les dessins à l'encre de Chine, au bistre, à la sépia. Après avoir

Après tant d'études préparatoires, avec tant de verve, d'esprit, d'adresse, de caprice et d'élégance, Fragonard pouvait s'égarer tout au plus, et il s'égara d'abord dans la grande peinture, dans les compositions à grands bras et à grands effets dramatiques, entreprises d'habitude par les faux peintres d'histoire ou de



LA FONTAINE D'AMOUR.

mythologie au dix-huitième siècle. Son premier tableau, à son retour de Rome, fut la *Callirhoe,* qui lui valut l'entrée à l'Académie par acclamation et qui fut exposé au Salon de 1765. Il a été exécuté en tapisserie aux Gobelins. On le voit aujourd'hui au Louvre dans les galeries de l'École française.

gravé les contours à la pointe, on verse sur la planche une espèce d'eau préparée avec l'eau-forte, et on laisse mordre; mais ce procédé ne fournissant qu'une teinte plate assez monotone, on le varie quelquefois de manière à obtenir un petit grain plus

La *Callirhoé,* ou, si vous voulez, le grand prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé, est une composition théâtrale d'environ quinze pieds de long. La scène se passe dans l'intérieur d'un temple : au milieu, la jeune fille défaillante et son amant, qui se tue pour elle; autour d'eux, une foule de femmes, de vieillards et d'enfants. Tout paraît fort adroitement exécuté, et certaines parties sont d'une belle couleur. La jeune Callirhoé est charmante. Mais ce n'est pas encore là le Fragonard que l'on aime; ce n'est pas non plus le Fragonard que nous aimons.

Au Salon de 1765, le tableau du nouvel académicien fit une sensation générale; mais « après un premier tribut d'éloges payé à l'artiste, après les premières exclamations, le public se refroidit un peu. » Diderot feint de n'avoir pas vu la *Callirhoé*, et dans une prétendue *vision* intitulée *l'Antre de Platon,* il raconte l'histoire de Corésus et décrit en détail le tableau de Fragonard. Grimm intervient dans le dialogue et s'écrie : « C'est un beau rêve que vous avez fait; c'est un beau rêve qu'il a peint. Quand on perd son tableau de vue pour un moment, on craint toujours que la toile ne se replie comme la vôtre, et que ces fantômes intéressants et sublimes ne se soient évanouis comme ceux de la nuit; effet de peinture plus facile à rêver qu'à produire, et qui ne lui avait ôté ni sa noblesse ni son expression. »

Les deux amis entremêlent quelques critiques à leurs éloges, et Grimm, c'est-à-dire Diderot, termine par l'appréciation suivante :

« Il a fallu des figures aussi vigoureusement coloriées que celles de Fragonard pour se soutenir au-dessus du tapis rouge, bordé d'une frange d'or. Les têtes des vieillards nous ont paru faites d'humeur, et marquant bien la surprise et l'effroi; les Génies bien furieux, bien aériens, et la vapeur noire qu'ils amenaient avec eux, bien éparse et ajoutant un terrible étonnant à la scène; les masses d'ombre relevant de la manière la plus forte et la plus piquante la splendeur éblouissante des éclairs, et puis un intérêt unique. De quelque côté qu'on portât les yeux, on rencontrait l'effroi : il était dans tous les personnages; il s'élançait du grand prêtre; il se répandait, il s'accroissait par les deux Génies, par la vapeur obscure qui les accompagnait, par la sombre lueur des brasiers. Il était impossible de refuser son âme à une impression si répétée. C'était comme dans les émeutes populaires, où la passion du grand nombre nous saisit avant même que le motif en soit connu. Mais outre la crainte qu'au premier signe de croix tous ces beaux simulacres ne disparussent, il y a des juges d'un goût sévère qui ont cru sentir dans toute la composition je ne sais quoi de théâtral qui leur a déplu. Quoi qu'ils en disent, croyez que vous avez fait un beau rêve, et Fragonard un beau tableau.

agréable qu'une simple teinte. En couvrant la planche d une couche de colophane en poudre, ou de sel, ou de sable fin, à travers laquelle on laisse pénétrer l'eau-forte, on arrive à un effet moins sourd, plus grenu et plus piquant à l'œil. Il est facile de comprendre que l'eau-forte, en passant à travers les molécules de sable, de sel, de colophane ou de mastic (car on emploie aussi cette substance), altère la superficie du cuivre de diverses façons, suivant la forme particulière qu'affectent ces molécules; les grains de sable, par exemple, n'ont pas la forme que dessinent des brins de colophane; le graveur doit être guidé ici par le goût.

Il ne faut pas confondre l'*aquatinte,* qui imite le dessin au lavis, avec la *gravure à la manière du crayon,* dont François et Desmarteau se disputèrent l'invention vers l'année 1756, et que Louis Bonnet sut appliquer à l'imitation du pastel, au moyen de planches colorées, travaillées comme celles de François. Nous avons parlé, dans la vie de Rembrandt, de l'orfèvre Janus Lutma, dont le fils fut, suivant nous, le premier inventeur de la *gravure à la manière du crayon.* On sait que Lutma transporta, de l'orfèvrerie dans la gravure, l'usage d'un ciselet dont il se servit au lieu de burin sur quelques planches, au bas desquelles il écrivit : *opus mallei,* ouvrage au maillet. Le ciselet en question ressemble à la roulette dont nos graveurs font usage; seulement, l'orfèvre Lutma conduisait son instrument avec un marteau au lieu de le conduire avec la main. L'idée d'imiter le crayon a été reprise de nos jours par MM. Jacque, Alphonse Masson et Louis Marvy. Ces artistes ont poursuivi avec succès ce genre d'imitation en dessinant sur un vernis mou au travers d'une feuille interposée. On peut en voir d'heureux essais dans le recueil qui a pour titre : *Dix eaux-fortes de Decamps, de la collection Périer*, et dans les charmantes *Suites* publiées par Jacque.

Il y a aussi une distinction à faire entre l'*aquatinte* et la *gravure au pointillé,* qui n'est qu'une variante de celle de Lutma et de Desmarteau. C'est un mélange de points et de tailles où les points dominent, surtout dans les chairs et les parties délicates. On se sert avec avantage de ce procédé quand il s'agit de traduire un pinceau gras et nourri, comme celui du Corrége, par exemple. Notre Prud'hon a été merveilleusement gravé au pointillé par Copia et Roger.

Quant à la *gravure en manière noire,* nous en ferons l'objet d'un article à part.

Il a toute la magie, toute l'intelligence et toute la machine pittoresque. La partie idéale est sublime dans cet artiste, à qui il ne manque qu'une couleur plus vraie et une perfection technique que le temps et l'expérience peuvent lui donner. »

Ailleurs, dans son *Essai sur la Peinture,* Diderot cite encore la *Callirhoé* comme un modèle « d'effet de lumière, vrai, fort et piquant. C'est une belle chose, dit-il, et je ne crois pas qu'il y ait en Europe un peintre capable d'en imaginer autant[1]. »

Fragonard avait exposé deux autres tableaux au Salon de 1765 : un *Paysage* avec un pâtre, debout, sur une butte, et *l'Absence des père et mère mise à profit*, petite composition familière, où, au fond d'une cabane, un jeune garçon embrasse une jeune fille, tandis que plusieurs enfants jouent autour d'une table : « Le sujet est joliment imaginé ; il y a de l'effet et de la couleur. On ne sait trop d'où vient la lumière. A cela



LA NYMPHE ET LES SATYRES.

près, elle est piquante, moins toutefois qu'au tableau de *Callirhoé.* Elle paraît prise hors la toile... C'est un petit tour de force que le chien blanc placé au fort de la lumière et sur le devant.... Les chiens sont bien, mais mieux encore de caractère que de touche; ils sont flous, flous, du reste, bonnes gens. Comparez ces chiens-là avec ceux de Loutherbourg ou de Greuze, et vous verrez que les derniers sont les vrais.... Bon petit tableau, ajoute Diderot, où la manière de faire de l'artiste ne peut se méconnaître. Je l'aime mieux que le *Paysage*, qui est vigoureusement colorié, mais non touché ferme, deux choses fort diverses; dont le site n'est pas assez varié; où les petites figures, quoique faites avec humeur et esprit, sont faibles, et où les terrasses ne sont pas à beaucoup près aussi bien que les montagnes. »

Deux ans plus tard, au Salon de 1767, le capricieux Diderot est devenu bien sévère, et presque injuste pour Fragonard : « *Quantum mutatus ab illo !* « écrit-il tristement en arrivant aux *Groupes d'enfants dans le*

[1] *Œuvres de Diderot*, Salon, 1765, Paris, 1821. — Diderot ne fut pas le seul à vanter la *Callirhoé* de Fragonard. Fréron en fit aussi, dans l'*Année littéraire*, un éloge des plus chaleureux.

ciel que l'aimable peintre avait envoyés au Louvre. C'est une belle et grande omelette d'enfants... Cela est sans force, sans couleur, sans profondeur, sans distinction de plans... Cela est plat, jaunâtre, d'une teinte égale et monotone, et peint *cotonneux*[1]... On prendrait cette composition pour un lambeau d'une belle toison de brebis, bien propre, bien jaunâtre, dont les poils entremêlés ont formé par hasard des guirlandes d'enfants... Les nuages répandus entre eux sont pareillement jaunâtres et achèvent de rendre la comparaison exacte... Monsieur Fragonard, cela est diablement fade. Belle omelette, bien douillette, bien jaune et bien brûlée. » Et plus loin il ajoute : « La fricassée d'anges de Fragonard est une singerie de Boucher. »

Une tête de vieillard, peinte à l'huile, n'est pas moins maltraitée, ainsi qu'une série de dessins sur laquelle il revient pourtant à l'article Taraval, mais pour finir par une satire : « Les dessins à la sanguine et sur papier bleu sont jolis et d'un bon crayon. Il y a de l'esprit et du caractère. En général, Fragonard a l'étoffe d'un habile homme; mais il ne l'est pas. Il est fougueux, incorrect, et sa couleur est volatile. Il peut aussi facilement empirer qu'amender. Il n'a pas assez regardé les grands maîtres de l'École d'Italie. Il a rapporté de Rome le goût, la négligence et la manière de Boucher, qu'il y avait portée. Mauvais symptôme, mon ami ! Il a conversé avec les apôtres, et il ne s'est pas converti. Il a vu les miracles et il a persisté dans son endurcissement. »

Fragonard n'a exposé qu'à ces deux Salons. Cela explique comment il se fait que dans les Salons inédits de Diderot, qui viennent d'être retrouvés et qui s'étendent jusqu'en 1781, Diderot ne parle plus de Fragonard, bien que pendant cet intervalle, notre artiste — nous parlons de Fragonard — se soit converti sinon aux apôtres, du moins aux grands maîtres de l'École d'Italie, au moins pour les admirer; que la fougue n'ait plus exclu en lui une certaine correction du dessin, et que, par une entente de lumière qui est devenue le caractère distinctif de son talent, il ait lui-même fait de nombreux petits miracles, auxquels on a cru de son temps avec ferveur et qui commencent à n'être plus niés dans le nôtre. Quoique de l'Académie, il ne fut jamais nommé professeur à l'École. Il s'était brouillé avec les académiciens presque aussitôt son entrée, soit que quelques-uns fussent jaloux de lui, soit que les autres, déjà tournés vers l'École plus sérieuse de Vien, protestassent contre la liberté et la fantaisie de leur collègue. En outre, à la surintendance de M. de Marigny, frère de Mme de Pompadour, qui était toute dévouée à Boucher, il éprouva tant de difficultés pour la vente et le paiement de son *Corésus*, qu'il renonça aux peintures de commande et aux bonnes grâces du monde officiel. La faveur du public s'offrait à lui et devait le dédommager largement de cette rupture. Il était à la mode autant que Boucher, déjà vieux. On recherchait sa peinture, et tous les amateurs voulaient avoir de ses tableaux. Il fit alors une *Visitation* pour le duc de Grammont et une foule d'ouvrages gracieux qui marquent déjà son style définitif. Cependant il regrettait l'Italie, dont il parlait sans cesse, et il se laissa bientôt entraîner à un nouveau voyage avec un riche financier de ses amis et de ses plus fervents admirateurs, qui se chargea de tous les frais, en fermier général. Cette fois Fragonard explora l'Italie tout entière et y prit encore des dessins innombrables.

Ganganelli venait de monter sur le trône pontifical. Fragonard sollicita l'honneur de lui être présenté avec son ami. Le pape les reçut, étant seul, dans son cabinet de travail, avec cette affabilité qui lui était habituelle, et comme Fragonard se prosternait pour baiser la mule sacrée : « Laissez cela aux Italiens, s'écria Ganganelli. Dans mes bras, dans mes bras, mon cher artiste ! » Noble trait du grand homme qui fut peut-être le plus spirituel des papes et le plus artiste.

Rentré à Paris, Fragonard fut bien surpris de ne pouvoir se faire restituer ses dessins par son compagnon de voyage. Le financier avait imaginé de s'approprier cette curieuse collection pour compenser ses frais de route. Il fallut plaider, et les arbitres ayant condamné le fermier général à payer les dessins ou à les rendre, celui-ci aima mieux compter à l'artiste une somme de 30,000 livres. Ce chiffre, considérable pour l'époque, donne une idée de la réputation de Fragonard. Il était alors, en effet, dans toute sa gloire. Boucher venait

[1] On appelle *cotonneux* en peinture, une manière qui manque de fermeté et d'accent, qui est fade et molle. Le mot d'ailleurs est de l'invention de Diderot ; il est resté.

de mourir; la plupart des jeunes peintres du temps, infidèles aux leçons qu'ils avaient reçues, s'essayaient dans une manière plus grave, et préludaient, par des tentatives encore timides, à la révolution qui bientôt allait se produire dans l'art. Fragonard n'était pas homme à renier ses anciens dieux. Ce vide, que la mort de Boucher laissait dans les rangs de l'École française, il pouvait seul le remplir. Aussi ce haut rang dans la



LE SERMENT D'AMOUR

faveur publique ne lui fut-il contesté par personne. Lorsqu'en 1772, Mme Dubarry fit construire le pavillon de Luciennes, c'est à Fragonard qu'elle songea d'abord pour faire décorer un de ses salons. Il y peignit, de la manière la plus galante, quatre grands panneaux où il représenta, au milieu d'ornements allégoriques, les *Amours des Bergers*. L'aimable maîtresse de la maison se déclara satisfaite, et plus que jamais Fragonard se vit entouré par les grands seigneurs, choyé par les femmes à la mode, visité par les étrangers de distinction, accablé de prévenances par les spéculateurs, qui se disputaient sa peinture. En 1773, Mlle Guimard, dont

il décorait le boudoir, se fâcha un jour avec lui à ce sujet, et annonça qu'elle amènerait toute sa cour de gentilshommes pour juger l'œuvre du décorateur. Le plafond, représentant les *Amours des Dieux* était déjà très-avancé, et la déesse d'Opéra y figurait en Terpsichore sur le panneau principal. Fragonard, blessé au vif dans sa dignité d'artiste, changea aussitôt la rayonnante figure de Terpsichore en une furie hideuse, sans altérer pourtant la ressemblance du modèle. La Guimard arrive, toute belle, avec l'essaim de ses amis; mais, à la vue de cette caricature, elle tomba dans une violente colère, et chacun, la comparant au nouveau portrait improvisé en quelques coups de pinceau, déclara que Fragonard était un grand physionomiste. Elle, malgré son esprit et son caractère fantasque, ne pardonna jamais cette vengeance de peintre, et ce fut David, qui, plus tard, termina les panneaux du boudoir. On les voyait encore à l'hôtel Guimard, devenu la propriété de M. Perregaux. Ils ont été vendus en 1841.

Citons encore une autre anecdote. Le marquis de Verri, ayant déjà de Fragonard une belle *Adoration des Bergers,* tenait à en obtenir un pendant. Fragonard promit, et un beau matin, il envoya au marquis *le Verrou,* scène de galanterie un peu leste, mais un des plus agréables tableaux du maître. Qui ne connaît la gravure que Blot nous a laissée de cette œuvre charmante? Les scènes amoureuses étaient tout à fait dans le génie des peintres du temps, elles étaient surtout dans celui de Fragonard. *Le Verrou* est une des compositions qui caractérisent le mieux sa manière. Bien qu'aux yeux des juges sévères le sujet en soit un peu *vif*, il ne nous semble pourtant pas que Fragonard ait franchi les bornes permises; du moins s'est-il arrêté à celles qu'avaient passées le libre génie de Rembrandt. Ici, du reste, le verrou semble fermer non-seulement la chambre, mais le tableau, et dans l'audace contenue d'une composition sans exemple, l'artiste nous laisse de l'autre côté de cette porte, que l'amour, pour une heure, vient de condamner.

Dans une veine plus pure, mais non moins tendre, il a peint aussi *le Baiser à la dérobée,* où abondent les jolis détails. Séduit par l'éternelle poésie de ces scènes d'amour, Fragonard n'a pas seulement emprunté ses sujets aux mœurs de son temps, il s'est abandonné au plaisir de les retracer jusque dans la forme allégorique. L'écueil était redoutable. Les symboles d'une mythologie oubliée pouvaient donner à ses peintures quelque chose de froid et de factice, mais la faute que la plupart de ses contemporains ont commise, Fragonard a su l'éviter. Dans ses allégories, on retrouve toute la chaleur, tout l'entrain de sa manière habituelle; s'il en fallait un exemple, *la Fontaine d'amour* serait là pour nous donner raison. Quelle verve de couleur! quel sentiment du dessin dans le groupe de ces jeunes amants qui, tout entiers au délire de la jeunesse, vont boire à la source jaillissante l'onde enchantée qui fait aimer!

Versez, amours, versez l'onde enivrante
Qui de Tircis et de sa belle amante
Doit égarer les sens et la raison.
Ne croyez pas qu'un aussi doux poison
Puisse apaiser la soif qui les dévore...
Auprès de vous ils reviendront encore
Mouiller leur lèvre à l'ardente liqueur.
Versez, amours, versez... Ah! si le cœur
Se désenivre une fois de votre onde,
Tout finira : votre empire et le monde [1].

Fragonard, en faisant usage de l'allégorie, réussit à confondre dans un heureux mélange la réalité avec le symbole. Par cette hardiesse il diminua la froideur naturelle aux compositions allégoriques; il y fit palpiter la vie sous les ailes de la pensée. Lesueur, Charles Lebrun, Prud'hon et en général les grands peintres qui ont souvent drapé leurs intentions dans l'allégorie, ne sont pas sortis du domaine de l'allusion poétique, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas fait agir d'autres personnages que les dieux. Rubens y avait mêlé

[1] Poésies de l'abbé de Saint-C.....

l'histoire; il avait mis en contact des héros connus, des figures historiques, telles que Marie de Médicis et Henri IV, avec les divinités de la Fable; Fragonard a fait plus peut-être : il a mis en scène des figures humaines, de vivants symboles : il est le premier, je crois, qui ait imaginé d'exprimer un sentiment, ou plutôt une sensation, comme on disait alors, en en peignant une autre; je veux dire qu'au lieu de mettre l'allégorie dans le personnage, il l'a mise dans l'action. *La Fontaine d'amour* en est un exemple gracieux. Un autre peintre eût exprimé sa pensée uniquement par la présence et les lutineries d'un petit Capidon battant de l'aile; ici les amours ne sont qu'accessoires, et l'ardeur de la passion est peinte en traits de feu dans le mouvement que font les deux fiancés pour s'abreuver à la coupe fabuleuse qui enivre les sens et le cœur.



TEMPS ORAGEUX.

On accuse Fragonard d'être descendu quelquefois dans ces régions inférieures où l'art ne devrait jamais entrer. Il y a, ce nous semble, de l'exagération dans ce reproche, si bien mérité par les Baudouin, les Schall, les Deshays. Du reste, c'est bien en vain que Diderot avait conseillé aux artistes de son temps de ne traiter que des sujets honnêtes; pour les disciples de Boucher, ce n'était pas, avouons-le, un conseil bien facile à suivre. Qu'eût-on dit, d'ailleurs, si Fragonard, faisant amende honorable, fût subitement revenu à la vertu? C'eût été un véritable scandale. Il ne fallait rien moins, pour l'amender, qu'un renouvellement de la société française. Aussi continua-t-il, et on le vit peindre successivement *la Gimblette*, *le Pot au lait*, et bien d'autres tableaux de cette manière frivole, aimable, mais infiniment légère et vraiment trop peu vêtue.

Fragonard, cependant, s'était marié à une femme distinguée, qui faisait la miniature. Il habitait au Louvre, avec sa femme et ses enfants, un atelier disposé pour tous ses caprices. Il y avait peint des arbres fantastiques et suspendu dans un coin une balançoire sur laquelle il plaçait souvent ses modèles. C'était par cet escalier aérien que sa jeune enfant, une charmante fille qui mourut à dix-huit ans, descendait de son appartement, situé à l'étage supérieur. Dans l'ameublement, dans la disposition intérieure, dans la lumière, tout rappelait les féeries habituelles de sa peinture : çà et là, des guirlandes de fleurs, des arbustes, même des

jets d'eau, des tapis éclatants et de fines étoffes. Vous jugez que les femmes nues ressortaient à plaisir sur ces fonds voluptueux. Aussi Fragonard a-t-il peint quelquefois la chair presque comme Rubens. « Celui qui a acquis le sentiment de la chair, disait Diderot, a fait un grand pas. Le reste n'est rien en comparaison. La chair est plus belle que la plus belle draperie; les pieds, les mains, la gorge d'une femme sont plus beaux que toute la richesse des étoffes dont on les couvrirait. »

Mais cet entourage d'Opéra déteint souvent sur le style de Fragonard. Ses paysages de décorations, vivement enlevés au temps de sa fortune, ne ressemblent plus guère à la nature, tandis qu'il a fait, d'après la vraie campagne, des paysages qu'on a comparés à ceux de Ruysdael. Il travaillait ainsi toute la semaine enfermé dans cette lanterne magique, gagnant par année une quarantaine de mille francs, quelquefois cinquante louis par jour. Et le dimanche on allait en remise à Saint-Cloud ou à Charenton. Son élève d'affection, Mlle Gérard, sœur de sa femme, était ordinairement de ces parties joyeuses où l'argent roulait avec une générosité sans fin. L'amour s'en mêlait aussi en cachette, et tout allait pour le mieux, — sauf la révolution en peinture, qui était presque victorieuse, et la révolution politique, qui allait éclater.

Malgré ses dépenses, Fragonard avait amassé quinze à vingt mille livres de rente. Ne vendit-il pas une fois au duc de Luynes, pour une somme énorme, sa galerie de tableaux, tout entière de sa main? Il avait mis pour condition que le paiement serait fait en or. Ne vendait-il pas à des prix fous, aux Russes et aux Anglais, ses *Fontaines d'amour,* ses *Amants surpris*, ses déesses et ses bergères? N'avait-il pas une fécondité inépuisable et une prestesse d'exécution que peu de peintres ont égalée? On trouve quelquefois au dos de ses toiles : « Fait en deux heures par Frago. » L'heureux artiste [1] !

Elle approchait cependant, cette révolution qui devait surprendre si brusquement tout ce joyeux petit monde des salons de l'Opéra où Fragonard était si bien fêté. Le temps allait venir des choses sérieuses et des grandes œuvres. Si frivole qu'il fût, le peintre des amours ne put résister tout à fait aux influences de son époque, et sans le savoir il dut les subir comme les autres. N'était-ce pas déjà une sorte de concession faite à l'esprit nouveau que la reproduction de ces scènes familières où la beauté apparaissait sans paillettes, sans vêtements de velours et de soie? On sait l'histoire des dernières années du règne de Louis XVI. Sous l'inspiration de Greuze et de Chardin, la peinture de genre était entrée dans un monde bien plus grave assurément que celui dont Boucher et ses élèves avaient révélé les mystères. La chaumière du pauvre, l'atelier de l'ouvrier, furent dès lors étudiés par les artistes; les haillons mêmes eurent leurs peintres. C'était un vaste champ, une voie inexplorée qui s'ouvrait devant l'art. Fragonard s'y essaya, non sans succès. Ce serait en effet se faire une idée bien fausse et bien étroite de ce talent si abondant et si varié que de vouloir l'enfermer dans le cercle étroit de la peinture voluptueuse. Sans doute, les sujets de ce genre tiennent une grande place dans son œuvre, mais Fragonard voulut retremper son imagination à une source plus pure. La vie des pauvres et des simples, les calmes scènes de la campagne le séduisirent à leur tour, et c'est alors qu'il produisit la plupart de ces tableaux que la gravure a multipliés : *l'Heureuse Mère*, *le Berceau*, *l'Heureuse Fécondité*, et tant d'autres compositions où l'allégorie n'est pour rien et dont le sentiment reste chaste et quelquefois émouvant.

Il y a dans *l'Heureuse Fécondité* comme un reflet de la manière de Greuze. Fragonard y a peint une mère qui, entourée de ses enfants, joue avec l'un d'eux, tandis que les autres, déjà plus forts, s'occupent selon leur caprice. Le mari contemple par une fenêtre ouverte cette scène de tranquille bonheur. Des animaux aux

[1] Cette rapidité d'exécution, qui était chez Fragonard une qualité acquise par de longs travaux et par la nécessité d'improviser ses croquis de voyages, se retrouve au plus haut degré dans les innombrables dessins au lavis, aux crayons rouge et noir et au pastel, qu'ont rassemblés dans leur portefeuille les amateurs de ce maître. Le plus riche d'entre eux possède des *scènes d'intérieur*, — des *animaux*, — des *paysages*, — des *portraits*, — des *Vues d'Italie*, — *les Chiens savants*, — *la Leçon de dessin*, — *le Satyre lutiné par des Amours*, — *le Bouquet*, — *Dites . S'il vous plaît*, — *la Correction maternelle*, — *l'Adoration des Mages*, — *la Réprimande du grand-papa*, — *une Éruption du Vésuve*, — *la Charité*, — *le Pape endormi*, — de nombreuses *suites de dessins* pour vignettes, et des *miniatures* d'une admirable transparence. Enfin le cabinet de M. Walferdin ne renferme pas moins de soixante compositions à l'huile et de cinq cents dessins ou eaux-fortes de Fragonard.

mœurs douces complètent le tableau et semblent s'associer à cette fraîche églogue comme s'ils étaient de la famille. Un goût spirituel et délicat brille dans le dessin de chaque personnage et dans les expressions que Fragonard leur a prêtées. Les enfants, surtout, sont charmants.

Il n'en faut pas douter, lorsque Fragonard revenait ainsi à l'idylle, il obéissait aux influences qui soufflaient alors de toutes parts. N'est-ce pas une chose étrange que l'amoureux peintre du salon de la Dubarry et du temple de Terpsichore ait été inspiré, plus tard, par la noble figure de Franklin? Rien de plus vrai cependant.



KARL GIRARDET. LAVIEILLE

L'HEUREUSE FÉCONDITÉ.

Lors de la visite que le patriarche du nouveau monde vint faire à l'ancien, Fragonard dessina au bistre et grava ensuite lui-même une vaste composition allégorique en l'honneur du philosophe américain. Un vers de Turgot devenu fameux :

Eripuit cœlo fulmen sceptrumque tyrannis,

explique la pensée de cette composition, où Fragonard a voulu rappeler la double gloire de Franklin. Mais c'était là, pour notre peintre, un bien grave sujet. Les scènes de famille lui convenaient mieux; et bientôt, quand la révolution éclata, il dédia à la patrie son tableau de *l'Heureuse Mère*.... Ceci assurément était imprévu. Fragonard, assagi et grave, ne dut pas étonner médiocrement la bonne vieille qui jadis s'était appelée Mlle Guimard.

Et pourtant cette révolution lui avait enlevé les deux tiers de sa fortune placée sur l'État. En même temps le

goût public l'abandonnait. Il fallut donc se résigner à une modeste aisance. Ses beaux dessins sur le poëme de *Roland furieux* et sur le *Don Quichotte* ne se vendaient plus au même prix qu'autrefois. M. Denon possédait une partie de ceux-ci, qu'il s'était réservé de graver lui-même à l'eau-forte. A sa vente, ils furent achetés par un excentrique Anglais, qui fit composer in-folio l'ouvrage espagnol, en tira *un seul* exemplaire magnifique, et le fit relier avec les illustrations de Fragonard[1].

Les dernières années de sa vie, Fragonard les partagea entre ses travaux, l'intimité de Mlle Gérard, dont les tableaux étaient assez estimés[2], et l'éducation d'un fils qui devint peintre à son tour et père d'un peintre, M. Théophile Fragonard, connu par d'heureux ouvrages et par de nombreux dessins d'illustration; il est attaché à la manufacture de Sèvres.

Jean-Honoré Fragonard mourut à Paris le 22 août 1806. David était le maître absolu de la peinture depuis plus de vingt ans.

Entre David et Fragonard il y a la distance d'un monde, et cependant, lorsqu'en l'an II, David provoqua la réorganisation du Musée, il rendit au talent de Fragonard une éclatante justice, et dit, en plaçant son nom en tête de la liste des candidats proposés à la Convention pour former le Conservatoire : « Fragonard a pour lui « de nombreux ouvrages; chaleur et originalité, c'est là ce qui le caractérise; à la fois connaisseur et grand « artiste, il consacrera ses vieux ans à la garde des chefs-d'œuvre dont il a concouru dans sa jeunesse à « augmenter le nombre. »

Fragonard a fait de tout : sujets historiques, religieux et mythologiques, scènes familières, pastorales, décors, paysages, vignettes; le pastel, l'aquarelle, la gouache, l'encre de Chine, la sanguine, le crayon noir; des miniatures délicieuses, des gravures et des eaux-fortes d'une finesse exquise. Il y a de ses peintures qui rappellent Rembrandt pour l'effet et l'entente de la lumière, Rubens pour l'éclat des chairs et l'harmonie du coloris, Ruysdael dans plusieurs paysages terminés et vigoureux, Chardin et même Watteau dans quelques figures de fantaisie; il a devancé, fait pressentir l'École anglaise, et notamment Reynolds, par la vivacité de certaines esquisses, et Prud'hon lui-même, par le caractère poétique de quelques-uns de ses tableaux. Ce n'est guère qu'en visitant la nombreuse et inappréciable collection des œuvres de ce maître formée par les soins de M. Walferdin, qu'on peut de nos jours apprendre à connaître Fragonard et se faire une idée de cette magie du clair-obscur qui caractérise son pinceau, de ces formes si diverses, si multipliées et toujours si spirituelles, sous lesquelles son génie s'est produit. Parmi les poëtes, La Fontaine, Boccace et l'Arioste ont été ses inspirateurs. La grâce et une élégance délicate règnent dans toutes ses compositions. Ses figures, ses têtes, ses mains de femme, sont adroitement dessinées. Ses enfants ont une naïveté coquette. Ses paysages sont lumineux et ses ciels pleins de magie.

Fragonard est, de tous les peintres du dix-huitième siècle, celui qui a le plus complétement résumé ce siècle incomparable, qui commence par des bergeries et finit par la terreur. Watteau nous a raconté toutes les folies de la Régence, et nous a parlé de l'amour lorsqu'il y restait encore de la poésie; Boucher ne peint plus l'amour, mais le plaisir ou plutôt la débauche; Chardin nous représente l'honnêteté du tiers-état; Greuze tient le pinceau de la philosophie, vise à la morale et prêche les vertus de famille. Eh bien! Fragonard a successivement reproduit ces divers aspects de l'art et du siècle. Il a eu des fantaisies ravissantes dans le

[1] Il existe aussi deux suites différentes de dessins de Fragonard pour les *Contes* de La Fontaine. L'une, au crayon noir, a été tracée de verve, dans l'un des voyages qu'il fit en Italie; elle est antérieure au *Don Quichotte* et au *Roland*; l'autre, au lavis, a été publiée en partie seulement, pour l'édition des *Contes* de La Fontaine en deux volumes in-4°, imprimée par Pierre Didot. Les dessins de la première de ces suites et une partie de ceux de la seconde se trouvent dans la collection de M. Walferdin, et ce qui reste de la seconde a été ajouté au précieux exemplaire des *Contes* possédé d'abord par Pixérécourt et aujourd'hui par M. Feuillet de Conches.

[2] Compatriote de Fragonard, — elle est née à Grasse en 1761. — Mlle Marguerite Gérard n'a pas été seulement la belle-sœur et l'élève de l'auteur de *la Fontaine d'amour;* ils ont plus d'une fois travaillé ensemble aux mêmes tableaux. C'est à cette heureuse collaboration qu'on doit *l'Enfant chéri* et *le Premier Pas de l'enfance.* Mlle Gérard s'est parfaitement approprié la manière de peindre de son maître. Dans son tableau de *la Robe de satin,* on peut voir avec quelle habileté elle était parvenue à rendre les étoffes.

goût de Watteau, il a risqué des gravelures à la manière de Boucher, il a peint des intérieurs de ménage



UN SATYRE LUTINÉ PAR DES AMOURS.

comme Chardin, des moralités comme Greuze, et pour bien voir jusqu'à quel point Fragonard est le reflet de tout son siècle, il suffit de parcourir son œuvre, dont les premières pièces sont dédiées *à l'amour*, et les dernières *à la patrie*.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le MUSÉE DU LOUVRE ne posséderait de ce charmant artiste, avec la *Callirhoé*, qu'un pauvre *Paysage* tout craquelé, si M. Walferdin, qui a tant contribué de nos jours à faire apprécier le mérite réel de Fragonard, ne fût venu en aide à ce mauvais vouloir ou à cette indigence, et n'eût, par une générosité qui mériterait de trouver plus d'un imitateur, fait don au Musée d'une délicieuse esquisse connue sous le nom de *la Leçon de Clavecin*. Les figures sont à mi-corps de grandeur naturelle : une jeune fille est à son clavecin ; à sa gauche un jeune homme debout, une toque sur la tête, tient son cahier de musique, posé sur le clavecin ; un chat est couché sur une chaise à côté d'une mandoline.

Au CABINET DES ESTAMPES il y a, tout bien compté, trente-huit pièces en épreuves faibles, quelques gravures au burin d'après les compositions de Fragonard, et quelques eaux-fortes que l'on trouve partout.

Heureusement que, pour la gloire de Fragonard, tout son œuvre n'est pas là.

En fait de tableaux, nous connaissons, chez M. Walferdin, des *Portraits de femme* d'une belle couleur, — *le Bonheur du premier baiser*, — *la Fontaine d'amour*, — *les Agapètes*, — *Mercure et Argus*, — une *Vierge au bûcher*, — *la Coupe enchantée*, — *l'Heureux Ménage*, — *Joas*, — une belle esquisse de *l'Offrande à l'Amour*, — celle du *Sacrifice de la rose*, — *la Vierge et sainte Anne*, — *la Jeune Mère*, — *Projets de mariage*, — *le Début du modèle*, — *Pygmalion et sa Statue*, esquisse, — des *Figures* de grandeur naturelle, dans le sentiment du Corrége, de Rembrandt, de Rubens, de Chardin, — des *Paysages* dans le goût de Ruysdael, de Watteau et de Boucher, et dans la manière que Fragonard avait définitivement adoptée.

Chez M. LACAZE, un de nos amateurs les plus distingués, on voit de jolies compositions de Fragonard : *les Nymphes au bain*, — *l'Heure du berger*, — *le Triomphe de Flore*, — un *Orage*, paysage dans le goût de Ruysdael, — plusieurs *Portraits*, entre autres celui de M. Labretèche, signé *Frago, peint en une heure*.

Chez M. MARCILLE, à Paris : un *Groupe d'Amours*, — *la Toilette*, — un *Portrait de femme*.

Chez M. JULES DUCLOS : *le Contrat*, charmante composition qui a orné la chambre à coucher de M. le comte de Perregaux, — *une Jeune Bouquetière partant pour la ville*, tableau piquant d'effet et de mouvement, et quelques autres compositions, pas moins de dix à douze, tant esquisses que tableaux terminés.

MM. de Montlouis, Roehn, Bertrand, Thoré, de Montesquiou, lord Herdfort, amateurs de Paris, possèdent encore d'excellents tableaux de Fragonard.

M. Hédouin, père du peintre, possédait aussi un ou deux Fragonard qui ont paru dans sa vente.

MUSÉE DE NANTES. — *Portrait d'un Jeune Garçon*, peint par ce maître.

MUSÉE DE ROUEN. — Le *Songe de Plutarque*.

Le catalogue Paignon-Dijonval mentionne une cinquantaine d'estampes d'après Fragonard et une quarantaine de dessins, sans compter les paysages et les caprices, gravés par lui-même ou par l'abbé de Saint-Non, qui possédait plus de 300 dessins de son ami.

Les compositions de Fragonard ont été gravées par Flipart, Beauvarlet, Danzel, Saint-Non, de Launay, Vidal, Ponce, Halbou, Miger, Mathieu, Macret.

Fragonard a gravé à l'eau-forte, tant de sa composition que d'après les maîtres italiens, 24 estampes qui ont été décrites par M. de Beaudicour, Tom. I. *le Peintre graveur français continué*.

Voici l'accueil fait aux ouvrages de Fragonard dans les ventes publiques.

VENTE DU CABINET DE M. LE COMTE DUBARRY, 1774. — Deux *Paysages*, 1,460 livres.

VENTE DE RANDON DE BOISSET, 1777. — La *Visitation de la sainte Vierge*, 7,030 livres ; une *Sultane se reposant sur son canapé*, 4,201 livres ; un *Amour tenant son arc*, 710 livres ; *Trois Jeunes Filles, dont une sur un lit*, 299 liv. 19 s. ; un *Paysage* représentant une vache blanche qui boit, trois autres auprès d'elle, un homme à cheval et des moutons, 1,650 livres.

VENTE DU PRINCE DE CONTI, 1777. — La *Visitation de la sainte Vierge*, la même que celle de Randon de Boisset, 2,501 livres ; deux *Paysages* provenant de la vente Dubarry, 1,597 livres ; un *Amour tenant son arc et environné de roses*, 363 livres. *La Vierge et l'enfant Jésus dans une guirlande de fleurs*, peinte cent ans avant par Daniel Seghers, s'éleva à 681 livres.

VENTE MARIN, 1790. — La *Vue d'une Forêt* au bas de laquelle passent une rivière et plusieurs barques pleines de gens qui s'amusent, 106 liv. 3 s.

VENTE SAINT-VICTOR, 1823. — Un *Paysage* orné de figures et animaux, deux moulins à vent, 73 francs ; une *Annonciation*, esquisse terminée, 31 fr.

VENTE PERREGAUX, 1841. — La *Maîtresse d'École* ; elle va partager un grand pain à une demi-douzaine de marmots, 385 fr. ; l'*Heureuse famille* ; un mari et sa femme tenant dans leurs bras, l'un une petite fille, l'autre un petit garçon, causent avec un paysan qui montre sa tête à une fenêtre, en même temps que son âne. Ce tableau est une variante de l'*Heureuse Fécondité*, 470 fr. Le *Contrat*, non porté au catalogue, fut adjugé à M. Jules Duclos, pour 400 fr. environ.

VENTE VASSEROT, 1845. — La *Déclaration* et le *Serment*, 1,025 francs.

VENTE CYPYERRE, même année. — *La Balançoire*, 751 fr. ; le *Colin-Maillard*, 300 francs ; deux *Femmes couchées et endormies sur le gazon dans un bosquet*, 800 francs ; *la Liseuse*, 301 francs.

M. Carrier possédait treize compositions de Fragonard, qui, à sa vente, survenue en 1846, se vendirent assez mal : *la Visitation* ne s'éleva qu'à 172 francs ; un *Portrait de jeune garçon* ne monta qu'à 199 francs ; un *autre* à 116 fr. ; *les Indiscrets* à 180 francs.

M. Saint était aussi un grand amateur des œuvres de Fragonard. Il avait de ce maître des dessins à la sépia, des aquarelles, des peintures. Parmi ces dernières on vendit, en 1846, le *Serment d'amour*, gravé par Mathieu, 1,100 fr. ; *la Fontaine d'amour*, esquisse d'une charmante couleur, gravée par Regnault, 221 francs.

Fragonard a signé ses tableaux quelquefois, et presque toujours ses eaux-fortes, tantôt de son nom entier, tantôt de celui de *Frago*.

Fragonard 1778 = frago.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Française — *Scènes de mœurs russes, Paysages.*

JEAN-BAPTISTE LE PRINCE

NÉ EN 1733. — MORT EN 1781.



Entre Fragonard et Boucher, j'aperçois à l'écart un homme d'esprit et de goût, un peu froid, un peu maladif, mais amusant, curieux à connaître, plein d'intérêt et point du tout banal : cet homme est Jean-Baptiste Le Prince. Il a le pittoresque et le *fouillis* de Boucher qui fut son maître, et il possède comme lui le talent de donner à son dessin cette vraisemblance qui est le plus agréable des mensonges. Il a aussi quelque chose de la distinction de Fragonard dans ses tableaux d'intérieur et de modes, mais avec moins de feu, moins de verve. Du reste, Jean-Baptiste Le Prince a pris un excellent moyen pour captiver l'attention des amateurs de son siècle et pour plaire à ceux de tous les temps; il leur a fait connaître par de jolis tableaux et par d'innombrables estampes de sa façon, les mœurs, les cérémonies religieuses et civiles, les coutumes et les costumes de la Russie, et par ce côté il est et il demeure un peintre fort intéressant, un graveur qu'il n'est pas possible d'oublier.

Jean-Baptiste Le Prince était né à Metz en 1733, dit le *Nécrologe*. Son père avait beaucoup d'enfants

et trop peu de fortune pour leur donner à tous une éducation suffisante. Heureusement que deux d'entre eux y suppléèrent par les dispositions naturelles et par la volonté de parvenir. L'un était le peintre dont nous allons écrire la vie, l'autre (toujours suivant le *Nécrologe*), était madame Le Prince de Beaumont qui s'est fait un nom par ses écrits, et qui justement devait consacrer sa plume et son existence tout entière à l'éducation des enfants, elle qui avait dû s'élever, pour ainsi dire elle-même, par la réflexion, l'étude et le travail[1]. Jean-Baptiste était né pour la peinture; mais sa constitution délicate était un obstacle à la manifestation de son génie, et il n'exécutait que lentement et froidement ce qu'il avait conçu, peut-être, avec beaucoup de vivacité et de chaleur. Placé fort jeune sous la direction d'un peintre de Metz, il se sentit bientôt aussi habile que son maître, et voulut aller finir ses études à Paris; mais son père n'étant pas en état de l'y envoyer, ou du moins de l'y soutenir, Le Prince s'avisa d'avoir recours au maréchal de Belle-Isle, qui était alors gouverneur de Metz et qui allait, disait-on, faire le voyage de Paris, car c'était un voyage, dans ce temps-là. Il se présenta donc hardiment à ce personnage, lui peignit ses désirs et ses espérances, lui demanda sa protection, et lui promit d'arriver, s'il l'obtenait. Le maréchal prit intérêt au jeune homme, sourit à son ambition, se laissa persuader et poussa la bienveillance jusqu'à lui accorder une pension qui le mit en état de suivre à Paris les études académiques.

Voilà donc Le Prince parti pour Paris, sans autre bagage que son portefeuille, sa jeunesse et son violon, car il avait eu de bonne heure un goût décidé pour la musique, et il l'avait apprise, comme la peinture, à peu près sans maître. Il fit du reste le voyage avec le maréchal de Belle-Isle, qui prit soin de lui choisir un professeur, et le fit entrer dans l'atelier du plus célèbre de tous, François Boucher. C'était un homme étonnant que celui-là, et le plus charmant corrupteur d'un art qui était corrompu, d'ailleurs, bien avant lui. On peut dire de François Boucher ce qu'on disait, au dix-huitième siècle, de certains roués : « *Qui ne l'aimerait? il est si vicieux!* » La vérité est que personne ne sortait de l'atelier de Boucher sans avoir le sentiment de la grâce, une désinvolture élégante, la haine du plat, et l'art de bien exprimer ce qui est mal vu. Ces qualités communes à tous les disciples de Boucher étaient celles de Le Prince. Il les déploya surtout dans ses dessins au bistre ou à la pierre noire qui eurent du succès parce qu'on y retrouvait une variante des talents de Boucher, dont les dessins se payaient alors des prix fous. Nous avons vu plusieurs de ces premiers lavis de Le Prince : ils sont encore timides et d'un caractère indécis; mais déjà s'annonce le piquant de sa manière et l'art de faire tomber la lumière sur une figure dans le sens où elle aura le plus de relief. Ses paysages sont évidemment arrangés; mais le sentiment de la réalité s'y mêle à un certain idéal particulier aux écrivains comme aux artistes du dix-huitième siècle, et que j'appellerai, si l'on veut, un idéal littéraire. Sans doute Ruisdaël, Wynants et Van de Velde ont contribué à former ce talent gracieux; mais il est resté français par le côté pittoresque. Les maîtres hollandais ont senti le paysage; nos maîtres du temps de Boucher l'ont remué et accidenté à leur fantaisie pour en faire un spectacle amusant. Ils ont exagéré à plaisir l'agréable désordre des choses rustiques, l'agreste du paysage, l'imprévu des objets que groupe le hasard dans l'habitation d'un fermier. Le Prince, en particulier, était si remarquable par cet amour du pittoresque appris par cœur chez Boucher, que Mariette a pu dire : « Lorsqu'il passa en Russie (je crois en 1758), ses talents me paraissaient médiocres; il dessinait des paysages et en gravait, et y mettait si peu de vérité que je tremblais pour lui qu'il ne devînt un peintre praticien et rien davantage. » Comment ne pas devenir praticien dans une école où le maître se passait si bien de la nature et se vantait même de n'avoir pas besoin de modèle?

Le Prince voyant la vogue de ses dessins, commençait à les graver à l'eau-forte et déjà très-habilement, lorsqu'il imagina un procédé plus expéditif encore, celui qui est connu sous le nom d'*aquatinte*, et dont il est véritablement l'inventeur. Voici en quoi consiste ce procédé qui ne fut pas longtemps un secret: après avoir gravé à la pointe les contours des figures ou des objets, on couvre la planche d'une couche

[1] D'autres disent que madame Le Prince de Beaumont était la cousine et non la sœur de Le Prince.

de colophane en poudre ou de sable fin, et à travers cette couche on laisse pénétrer l'eau-forte, dont la morsure, ainsi tamisée, produit sur la planche une grainure uniforme, très-propre à imiter les teintes plates du lavis à l'encre de Chine, au bistre ou à la sépia, suivant qu'on l'imprime avec de l'encre noire ou de l'encre colorée. Toutes les ombres paraissent de cette manière faites au pinceau. On peut aussi produire cette grainure avec une préparation d'eau-forte coupée; mais la teinte qu'on obtient ainsi est moins agréable à l'œil, moins piquante. En traversant les imperceptibles molécules de la colophane, du sel, du



PANNIER.D — LE PRINCE.P — SARGENT.S

LES NAPPES D'EAU.

sable ou du mastic, car on emploie également cette substance, l'eau-forte altère la superficie du cuivre de diverses façons, selon la forme particulière qu'affectent les grains de sable ou les brins de la colophane. Quant à choisir l'une ou l'autre substance, c'est, de la part de l'artiste, une pure affaire de goût. L'avantage de cette manière de graver est de se rapprocher du dessin plus qu'aucune autre façon de travailler le cuivre ou l'acier, et d'être susceptible de beaucoup de promptitude. Bien qu'elle paraisse plutôt faite pour reproduire l'aspect d'une esquisse, elle peut être poussée, à l'aide de la pointe et du burin, à un haut degré de fini et de beauté. Mais l'aquatinte a aussi un inconvénient qui tient à la difficulté de graduer avec douceur les ombres aux approches de la lumière. Quand le graveur a fait une partie trop noire et qu'en brunissant il veut obtenir une teinte plus faible, il lui arrive souvent de gâter son ouvrage et d'accuser une bordure de lumière, là où il voulait avoir une douce gradation d'ombre. Personne, au surplus, n'a

mieux manié l'aquatinte que l'inventeur lui-même. Jean-Baptiste Le Prince a su donner du piquant à toutes ses estampes, et le seul reproche qu'on puisse lui faire, c'est d'avoir tenu quelquefois ses ciels trop lourds, dans ses gravures comme dans ses tableaux. A cela près, ses aquatintes sont charmantes, autant par l'exécution que par la variété des objets qu'elles représentent. Paysages, marines, pastorales, récréations champêtres, scènes de mœurs, habillements, intérieurs, effets de lumière, on trouve tout cela dans son œuvre, et il n'en est pas, ou il en est fort peu, de plus agréables à parcourir. Et ce qui en redouble l'intérêt, c'est qu'à l'aide des estampes de Le Prince, on connait ou l'on croit connaître toute la Russie, et l'on peut en faire le voyage dans son fauteuil, voyage, il est vrai, superficiel et qui ne laisse voir des choses que le côté extérieur, le vêtement et l'à peu près.

C'est le grand événement de sa vie que ce voyage de Le Prince chez les Russiens et les Moscovites, comme on disait alors. Il partit, selon Mariette, en 1758, et cela est probable, car il est dit qu'il demeura en Russie cinq ou six ans, et nous savons qu'il était de retour en 1764. Des chagrins domestiques furent la cause de son départ. Le Prince avait épousé, en 1752, dans l'église Saint-Eustache, à Paris, une femme qui était beaucoup plus âgée que lui, Marie Guiton; elle avait trente-huit ans, lorsqu'il n'en avait que dix-neuf. C'était pour Le Prince un mariage d'argent; mais pour quelque fortune que sa femme lui apportait, il eût à souffrir toutes les querelles, tous les dégoûts que peuvent enfanter une telle disproportion d'âge et d'incompatibles humeurs. Lui, jeune homme doux et complaisant, à qui une santé fort délicate n'ôtait point la gaîté de la jeunesse, il se trouvait en présence d'une femme tyrannique et avare qui ne lui laissait pas un moment de repos, lui disputait la moindre distraction et semblait lui reprocher l'aisance qu'il tenait d'elle. Fatigué d'une pareille existence, Le Prince rendit à sa femme ce qu'il en avait reçu et il s'enfuit en Hollande avec l'intention de s'embarquer pour la Russie, où déjà deux de ses frères avaient fondé un établissement.

« Pour dissiper son ennui, dit le *Nécrologe*, ou pour acquérir des connaissances utiles à son art, il s'occupait sur le vaisseau à examiner tous les détails de la manœuvre et à les dessiner. Son violon et sa gaîté lui concilièrent l'amitié de tout l'équipage. Un corsaire anglais attaqua le vaisseau qui fut forcé de se rendre. Les vainqueurs, usant de leur droit, se livrèrent au pillage. Ils se partageaient déjà les effets de M. Le Prince; il eut l'adresse de se saisir de son violon et se mit à préluder avec beaucoup de sang-froid. Les corsaires, étonnés de son phlegme, le regardent, suspendent leur pillage, écoutent avec plaisir le nouvel Arion, qui, comme l'ancien, enchaîne leur férocité. Ils lui rendent tout, et comme ils se disposaient à célébrer leur victoire par des danses, ils le prient de jouer pendant le bal. Heureusement pour les passagers, la prise fut déclarée nulle au premier port. »

Arrivé à Saint-Pétersbourg, Le Prince, que le maréchal de Belle-Isle avait recommandé au marquis de l'Hôpital, notre ambassadeur, fut présenté au czar qui l'accueillit avec bonté. On crut que le peintre français venait en Russie pour y exercer ses talents; il s'occupa, lui, de les former. On le vit étudier, d'après nature, avec l'ardeur d'un commençant, et dessiner tout ce qui était susceptible de figurer dans un tableau. Il visite les palais de la noblesse aussi bien que les baraques du paysan russe, et il fait cent croquis de ces intérieurs, des meubles somptueux ou rustiques qui les décorent; il prend note de chaque ustensile, dessine et colorie les habillements des diverses classes de la nation, les différentes fourrures et toutes les pièces de ces costumes orientaux, turbans et robes, qui rappellent dans les petites scènes intimes, éclairées à la lampe, les contes des Mille et une nuits. Il entre dans les casernes pour y surprendre la physionomie, les gestes, les armes, les uniformes et les habitudes du soldat, et l'on trouve dans son œuvre le Calmouck dur et laid, le Cosaque, les Strélitz qui avaient dans leur régiment un bourreau spécial chargé d'assommer les condamnés à coups de fléau, et ces Janissaires polonais qu'il a si bien peints avec leur sabre à glands et leur énorme chapeau retombant par derrière. Avec ces études, il composera un jour son *Corps de garde*. Il assiste en peintre aux cérémonies civiles et religieuses, et il est frappé de ce qu'il y a de primitif et de majestueux dans le rit grec. Le *Baptême russe* sera le produit de ces impressions. Rude et barbu, le prêtre russe apparaît dans les estampes et les tableaux de Le Prince comme une

manière de soldat; ses abbés commendataires, ses moines de Saint-Basile ont l'air d'obéir à une discipline militaire; mais la figure du digne archevêque moscovite qui donne sa bénédiction en tenant à la main deux flambeaux à trois branches, nous reporte aux premiers temps du christianisme. Ce n'est pas tout,



LE PRINCE.

LE CORPS DE GARDE.

Le Prince fit en Russie des excursions de paysagiste; il parcourut la Livonie et y recueillit les matériaux d'une suite de jolies eaux-fortes qu'il dédia plus tard à M. Vernet, peintre du roi. Il alla jusque chez les Samoyèdes pour y dessiner des femmes vêtues de peaux d'ours; il se rendit à Moscou auprès de ses deux frères qui étaient établis dans cette ville, et y fit un grand nombre de dessins représentant les gens de la campagne qui apportent des denrées à la ville, les maraichers, les débitants de ptisane, les marchandes

de concombres et les vendeurs de ramées qui cheminent, aux jours du printemps, en traînant après eux des branches d'arbres, dont les Russes ont coutume d'orner leurs appartements dans cette saison. Ces dessins deviendront à Paris ou seront à Moscou même les motifs d'autant d'eaux-fortes amusantes, spirituellement touchées et parfaitement mordues, qui s'appelleront les *Cris de Moscou*. Enfin Le Prince poussa ses pérégrinations jusque dans la Sibérie orientale, et il fit poser les habitants du Kamtchatka, bien sûr que des physionomies aussi étranges, des costumes aussi peu connus intéresseraient vivement les Parisiens. Mais ses travaux ne se bornèrent pas en Russie à des études. Le czar le chargea de peindre les plafonds du palais impérial, et sans avoir vu ces peintures, on peut être assuré qu'elles remplissaient fort bien leur objet, le talent de Le Prince étant essentiellement pittoresque et décoratif.

Ce fut sur la fin de 1764 que Jean-Baptiste Le Prince revint à Paris. On n'eut pas plus tôt vu ses esquisses peintes, ses crayons, ses lavis, ses eaux-fortes, car il en avait gravé quelques-unes sur les lieux même, qu'on le jugea digne d'entrer à l'Académie de peinture. Il y fut agréé en effet l'année suivante, et le 23 août de la même année, il y fut reçu et présenta, pour son tableau de réception, le *Baptême russe*. Ce tableau, exposé au salon de 1765 avec tous ceux que l'artiste avait rapportés de Russie ou qu'il avait composés depuis son retour, produisit la plus vive sensation. « C'est une belle cérémonie, s'écrie Diderot; cette grande cuve baptismale d'argent fait un bel effet. La fonction de ces trois prêtres, qui sont tous les trois à droite, debout, a de la dignité. Le premier embrasse le nouveau-né par dessus le bras et le plonge par les pieds dans la cuve. Le second tient le rituel et lit les prières sacramentelles; il lit bien comme un vieillard doit lire, en éloignant le livre de ses yeux. Le troisième regarde attentivement sur le livre; et ce quatrième qui répand des parfums dans une poêle ardente, ne remarquez-vous pas comme il est bien, richement et noblement vêtu? Comme son action est naturelle et vraie? Vous conviendrez que voilà quatre têtes bien vénérables. Mais vous ne m'écoutez pas; vous négligez les prêtres vénérables et toute la sainte cérémonie pour attacher vos yeux sur le parrain et la marraine... » Et là dessus Diderot s'abandonne à son agréable bavardage. Du reste, il ne fut pas le seul à vanter les qualités de Le Prince, tout en blâmant son coloris cuivreux et rougeâtre. On ne parlait au Salon que de Le Prince. On se plaisait à regarder les blonds visages de ces jolies Russes qui étaient comme des bergères de Boucher, devenues frileuses, et contraintes de cacher leurs charmes sous des pelisses; on admirait ces cérémonies, ces scènes de mœurs, ces types étranges, ces costumes bizarres qui avaient tout le piquant de l'inattendu, tout l'attrait du neuf; on dévorait d'un œil curieux ces paysages de Russie qui s'appelaient *Halte de Tartares, Départ d'une horde, Parti de Cosaques, Vue de Saint-Pétersbourg;* on se montrait en souriant une des meilleures compositions de Le Prince, *le Berceau pour les enfants*, c'est-à-dire un hamac suspendu par des cordes à une branche d'arbre, couche mobile où reposent des bambins joufflus, bien frais et bien nourris. Et cet engouement pour Le Prince continua au Salon de 1767, où il avait exposé de nouvelles pastorales: *le Musicien champêtre, l'Oiseau retrouvé*, et entre autres sujets russes, *la bonne Aventure*, *la Guinguette de Moscou* et *le Réveil des petits enfants*. Diderot a parlé longuement de cette toile de chevalet qui n'était qu'une variante du *Berceau*. « Au pied d'une chaumière assez pittoresque faite de planches et de gros bois ronds serrés les uns contre les autres, une mère assise, sa quenouille dressée contre son épaule gauche, presente une pomme au plus petit de ses marmots dont le maillot est suspendu par une corde à la branche d'un arbre élégant. Derrière la mère, une esclave penchée offrant au marmot qui se réveille, le chat de la maison. Le marmot sourit, laisse tomber la pomme que sa mère lui offre et tend ses petits bras vers le chat qui lui est présenté. Sous ce hamac, un autre enfant nu est étendu sur ses langes. Miracle! Il y a de la chair, des passages, des tons à cet enfant; il est très-joliment peint; mais, M. le Prince, puisque vous en savez jusque-là, pourquoi ne pas nous le montrer plus souvent? Tout à fait sur le devant, à plat ventre, la tête vers l'enfant nu, un garçonnet qui dort. De l'autre côté du même enfant, à l'opposite du petit dormeur, un autre garçonnet qui joue de la flûte. Voilà une première éducation gaie; j'aime cette manière d'éveiller les enfants. Ce morceau est plus soigné que les autres. En dépit d'un œil blanc, rougeâtre et cuivreux, la touche en est moelleuse

et spirituelle; il y règne un transparent, un suave de couleur qui dépite contre un artiste qui se néglige... »

Le voyage de Russie, qui avait été la cause de tous les succès de Le Prince, eut un effet funeste sur sa délicate santé. Il en revint affaibli, malade, glacé. Il aurait fallu à son débile tempérament le climat de l'Italie, et il était allé imprudemment compromettre sa vie dans les plus froides régions du globe. Il en avait rapporté en même temps que les plus curieuses figures de ses tableaux, le germe d'une mort



PAQUIER. DEL.

LE REVEIL DES ENFANTS.

prématurée. Toutefois, depuis son retour de Moscou, il vécut encore plusieurs années, ayant assez de force pour se vouer à un travail assidu, multipliant ses peintures, ses jolis dessins, ses eaux-fortes, ses aquatintes surtout, car si l'on ne sait pas bien au juste à quelle époque il inventa sa manière de graver, il paraît certain du moins qu'il ne l'exerça qu'après son voyage de Russie. Alors parurent successivement ces *Suites* amusantes d'habillements russes et de coiffures orientales, ces joueurs de Balalaye et de chalumeau, ces sujets rustiques, ces paysages que traversent des Calmoucks, ces cabarets où fument et boivent des paysans

couverts de fourrure; enfin tous ces petits tableaux, gravés ou peints, assez français pour plaire, assez russes pour étonner, et qui eurent le privilége de ne jamais ennuyer le public. De 1767 à 1781, Le Prince ne cessa de peindre, de dessiner, de graver, et sentant bien lui-même qu'il ne fallait pas abuser des sujets russes, il fit tout exprès quelques tableaux où reparurent des paysages à la Boucher, des pastorales à la Fragonard, des cabarets et des corps de garde remplis cette fois de figures parisiennes, soldats en goguette, enroleurs madrés, naïves recrues qui signent entre deux vins leur engagement (comme ceux du *Corps de garde* qui est au Louvre) et font pleurer leur douce amie, tandis que l'on chante à tue-tête leur gloire future.

Logé au Louvre où il était voisin de Pajou, Le Prince s'était lié d'amitié avec cet habile sculpteur qui fit en médaillon le portrait de son ami. Sur la fin de sa vie, Le Prince, dont la santé dépérissait, se retira à la campagne où le suivit une nièce qui l'aimait comme un père et qui lui prodigua jusqu'au bout les soins les plus affectueux. Elle s'appelait Marie-Anne Le Prince; elle peignait bien et elle avait appris la gravure à l'aqualinte qu'elle savait assez pour aider son oncle. Jean-Baptiste Le Prince mourut à Saint-Denis-du-Port, près Lagny, le 30 septembre 1781, et sa nièce lui fit élever un monument où elle enchassa le médaillon de Pajou (aujourd'hui en la possession de M. Horace de Viel-Castel). Quatre ans après, Marie-Anne Le Prince se maria avec Nicolas Darcel, grand-père de M. Alfred Darcel, attaché à la conservation des dessins du Louvre, lequel a inséré une intéressante notice sur Le Prince, dans l'ouvrage intitulé : *Portraits inédits des artistes français.*

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

L'œuvre de LE PRINCE, tant gravé à l'eau forte qu'au lavis consiste en cent soixante estampes gravées par lui-même.

1. Dix pièces de diverses figures dans le costume de Russie sous le titre : *Divers ajustements russes*, dédié à Boucher.
2. Huit pièces des différents gardes du corps des Strelitz, ancienne milice de Russie, détruite par Pierre I.
3. Dix feuilles de divers habillements des prêtres en Russie, les mêmes qui étaient en usage avant la désunion des deux églises.
4. Première suite de Cris de divers marchands du peuple de Pétersbourg et de Moscou, 6 feuilles de figures avec des lointains très-pittoresques.
5. Seconde suite de divers Cris de gens de la campagne qui apportent des provisions à la ville.
6. Troisième suite de divers Cris de marchands de provisions en Russie.
7. Suite de divers habillements des peuples du nord.
8. Deux sujets en travers, *le Marchand de Coewassi* espèce de ptisane, et *le Rémouleur.*
9. Deux paysages des environs de Pétersbourg, deux vues differentes, l'une ouverte et l'autre bouchée.
10. Six vues diverses de Livonie gravées en 1765.
11. Deux jolis paysages en hauteur, intitulés *la Basse-Cour* et *le Colombier.*
12. Habillements de diverses nations, en six figures avec un joli lointain.
13. Divers habillements de femmes de Moscovie.
14. Autre suite d'habillements de femmes de Moscovie.
15. Deux sujets rustiques : *le Cabaret livonien, la Cuisine livonienne.*

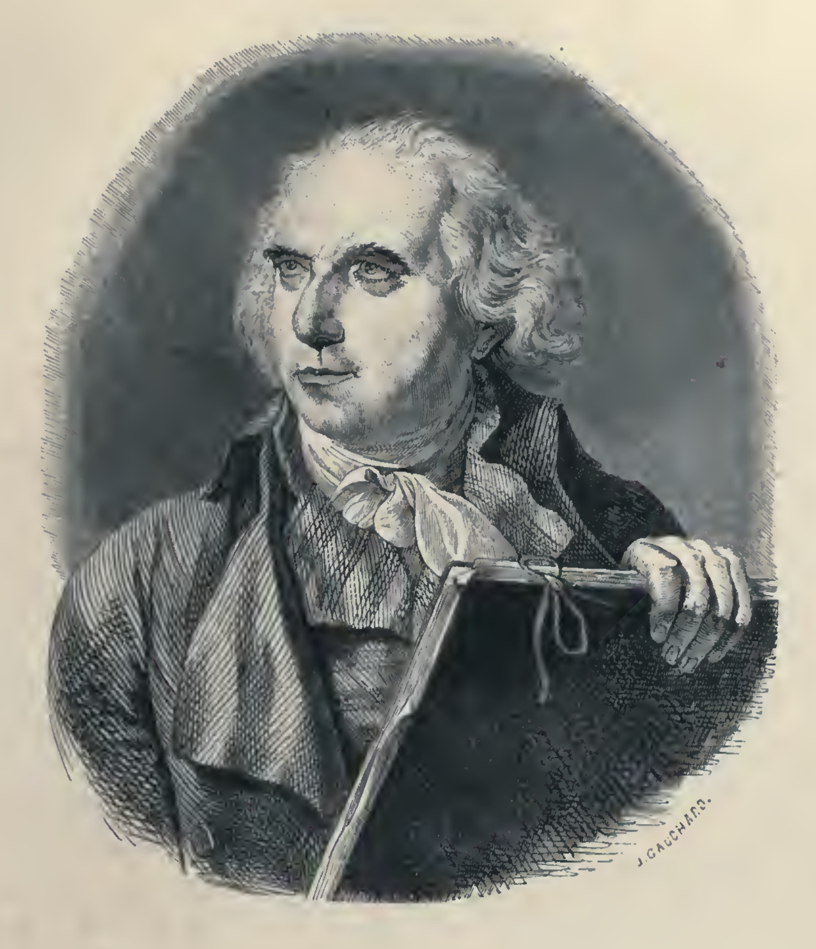
Estampes au Lavis; elles sont presque toutes au bistre et l'on n'en compte pas moins de soixante-dix-sept. On les trouve décrites dans le *Manuel* de Huber et Rost, au tome VIII.

MUSÉE DU LOUVRE — *Le Corps de garde.* Au milieu de la composition, un jeune homme debout ayant sur la tête un casque orné de plumes, accompagné d'un autre soldat qui pose la main sur son épaule ; à droite, un soldat assis tourné de profil, couvert d'une armure, une main appuyée sur une canne. A gauche, deux soldats vus de dos, assis devant une table où l'on voit de l'argent et une cruche, plus loin une femme en pleurs retenue par deux soldats. Dans le fond, sur le parapet d'un rempart, plusieurs militaires, dont l'un sonne de la trompette (signé) LE PRINCE. 1776. Gravé par Née en 1778. Collection de Louis XVI.

VENTE RANDON DE BOISSET. 1777. — *Un Concert champêtre*, costumes russes, composé de onze figures, le fond est orné d'une tente, d'un vase et de plusieurs arbres. 870 fr.

Le Prince

Impr. Benard et Comp., rue Damiette, 2



École Française. *Ruines.*

HUBERT ROBERT

NÉ EN 1733. — MORT EN 1808.



Dans le portrait de Robert, on peut déjà lire sa vie. A voir l'épaisseur et le mouvement de son sourcil noir, son œil vif et la courbe de sa tête arabe, on devine que cet homme était fait pour les aventures et les périls. Qu'il soit devenu peintre avec le tempérament d'un chef de contrebandiers, cela pourrait surprendre, si l'on ne savait qu'en France rien n'est plus commun que la diversité des aptitudes dans un même homme. Robert était né à Paris, le 22 mai 1733, et c'était un vrai Parisien; remuant, spirituel, artiste, par-dessus le marché. Il avait été remarqué au collége de Navarre, où il faisait ses études, par un de ses professeurs, le célèbre abbé Le Batteux, le même qui a eu le privilége d'ennuyer plusieurs générations de ses livres sur le *beau.* Cet abbé surprit un jour Robert cachant un papier : c'était une version grecque au dos de laquelle l'écolier avait dessiné un mousquetaire. Le dessin fut confisqué, et le dessinateur, que sa famille voulait faire prêtre, déclara qu'il voulait, lui, se faire peintre. A l'âge de vingt ans, Robert ayant fini ses études, ses parents renoncèrent à leurs projets ecclésiastiques et le laissèrent partir pour Rome.

A la vue des grandes ruines qui couvrent le sol romain, le jeune peintre sentit naître sa vocation. Il se mit à dessiner un à un tous les monuments qu'il rencontrait, soit dans Rome, soit hors des murs :

galeries, jardins, colonnades, les ruines du Colisée, la vigne Madame, la maison de campagne du prince Mattei, l'arc de Titus; et il y mettait du feu, de la verve, sans s'astreindre à la fidélité du détail, mais jetant au contraire le prestige de son imagination sur ces ruines savantes. Il y apportait d'ailleurs un sentiment nouveau, quelques idées ingénieuses et cette pointe d'esprit qui n'abandonne jamais un Parisien. On voyait, par exemple, au pied de tel édifice un aveugle demandant l'aumône à deux perroquets, ou bien c'était le temple circulaire de Vénus qu'on avait restauré pour servir d'asile aux déserteurs des colombiers, à ces mêmes pigeons qui avaient jadis traîné le char de la déesse. Les dessins de Robert et ses tableaux, — il peignait sans avoir eu de maître, — furent remarqués à Rome. Le peuple romain ne fait guère attention à ses ruines; il passe indifférent au milieu de cet autre peuple immobile de statues mutilées, de colonnes tronquées ou abattues, et la majesté de ces débris n'a rien qui l'étonne; mais des *ruines* dans un tableau font toujours sensation sur ceux-là même qui ne les regardent pas dans la nature. L'artiste français se fit bientôt une réputation; des élèves de l'école de France portèrent à Paris le nom de Robert; ils parlèrent de lui à M. de Marigny, directeur des bâtiments du roi, qui s'empressa d'en écrire à M. de Choiseul, notre ambassadeur auprès du pape. Sur la réponse de M. de Choiseul, Robert reçut de M. de Marigny la commande d'un tableau. puis des gratifications, des compliments et la pension de Rome.

A l'ardeur du travail Robert joignait un goût des plus vifs pour les entreprises hasardeuses, pour les exercices du corps les plus périlleux. Il se jouait du danger, il faisait de folles gageures, comme celle d'exécuter une promenade sur la corniche du dôme de Saint-Pierre. Un jour il paria qu'il irait planter une croix au sommet du Colisée, et, en dépit des remontrances de l'amitié ou de la peur, il s'aventura sur ces murailles qu'il avait si bien peintes et qu'il était si dangereux de gravir; mais bientôt ses amis l'aperçurent à l'extrémité des ruines plantant sa croix et gagnant son pari. Le lendemain, le peuple s'attroupa autour du Colisée, ne doutant pas que la Vierge n'eût opéré dans la nuit quelque miracle; mêlé aux groupes de curieux, Robert se moquait de la crédulité publique. Il faillit être lapidé pour avoir osé dire qu'il était bien facile de faire des miracles, au milieu de gens si prompts à y croire. Le pape, ayant appris le sujet de l'émotion populaire, fit venir le peintre de ruines, le félicita de son audace, et, après l'avoir comblé de présents, il lui donna en souriant le surnom de *Robert-le-Diable.* Une autre fois, l'infatigable aventurier, toujours affriandé par ce qui promettait l'imprévu et le péril, voulut descendre dans les catacombes de Rome. Là lui advint l'aventure rendue fameuse par les beaux vers qu'elle fournit à Delille, pour son poëme de *l'Imagination.* En parcourant les catacombes, Robert perdit le fil qui le guidait. On se figure le trouble, la terreur qui le saisirent. Arrivé à un carrefour de la cité des morts, vingt routes se présentent; il les prend toutes, les quitte, les prend encore et porte au hasard ses pas et son esprit égarés. Cependant la torche qui l'éclaire se consume, elle va s'éteindre, elle s'éteint... et le voilà enseveli vivant dans un labyrinthe de tombeaux. Un moment l'espoir le visite, il croit entrevoir des clartés, distinguer une voix humaine,

> Il regarde, il écoute... Hélas ! dans l'ombre immense
> Il ne voit que la nuit, n'entend que le silence.

Enfin Robert retrouve le fil qu'il a perdu, et, après s'être arrêté quelques instants, comme pour jouir des émotions de son épouvante, il suit son guide jusqu'à la clarté des cieux.

A Rome, le peintre de ruines était devenu le disciple de Natoire, qui lui avait appris le secret de sa touche facile et vaillante. Il s'était aussi lié d'amitié avec deux artistes charmants : Fragonard et l'abbé de Saint-Non. Saint-Non, graveur par instinct, abbé je ne sais pourquoi, gravait à l'eau-forte ou à l'aqua-tinte toutes les galanteries antiques et tous les amours de son ami *Frago.* Sa manière d'égratigner le cuivre et de s'en remettre au piquant de la morsure devait rendre à merveille les *ruines* de Robert. Le spirituel décousu de ses travaux traduisait parfaitement bien les colonnades rongées par le temps, les chapiteaux en fleurs, le lierre qui tapisse les frontons, la corniche brisée dont la symétrie est interrompue par une pousse de giroflées jaunes. Voilà nos trois artistes partis en expédition pour visiter ensemble Naples, Sorrente, Caprée, les restes d'Herculanum, le musée de Portici, le Vésuve. Robert peignait les monuments, Fragonard copiait à sa

façon les grands maîtres, arrondissait Ribera, enjolivait le Dominiquin, humanisait Michel-Ange, et, quant à Saint-Non, il gravait le tout au milieu d'une grêle de bons mots, de sa pointe superfine, érotique et familière. Ce que Robert fit de croquis, de gouaches, d'aquarelles, de peintures à l'huile est incalculable. Pas un arc de triomphe, pas un portique, pas une galerie qu'il ne reproduisit en choisissant toujours le point de vue le plus favorable à l'effet. Il aimait aussi à peindre les jardins des villas, et il ne manquait pas d'y supposer des terrasses ombragées, de grands escaliers circulaires aux balustrades mêlées de verdure : ici des cascades, là des jets d'eau, plus loin l'ouverture d'une grotte où pendent des touffes de chèvrefeuille et de vigne sauvage.

En 1767, Robert revint à Paris portant un grand nombre de tableaux qu'il exposa au Salon du Louvre et et qui furent goûtés. Diderot les admira longuement dans ses lettres à son ami Grimm, et il résuma ensuite son



LE PORT DE ROME.

opinion dans une note de deux lignes : « ROBERT, *excellent peintre de ruines*, grand artiste. » Tout le monde pensa comme Diderot sans doute, car, la même année, Robert fut reçu titulaire à l'Académie de peinture, et fit pour son tableau de réception cette vue du Panthéon d'Agrippa connue sous le nom de *Port de Rome*. Dès ce jour, Robert fut presque pour les *ruines* ce qu'était Joseph Vernet pour les *tempêtes* : on ne cessa de le vanter. La Harpe en fit l'éloge dans sa Correspondance adressée au Chambellan de Catherine II. Robert enfin devint à la mode, il eut des amis illustres : Diderot d'abord, qui jetait son amitié à la tête du premier talent venu, Buffon, Vernet, Greuze, Visconti, et le grand acteur Lekain et M. de Voltaire. Quand le patriarche de Ferney vint à Paris avec ses quatre-vingt-quatre ans et ses quatre-vingt-quatre maladies, comme il disait, Robert fut chargé des décorations d'*Irène* : c'était la dernière tragédie du poëte, et tout Paris accourut pour donner au mourant l'avant-goût de son apothéose. Après la représentation, Voltaire voulut voir le peintre. « Mon ami, lui dit-il, à quel âge mourut Titien ? — A cent ans, répondit Robert. — Ah ! il était bien heureux, celui-là, dit Voltaire, il avait reçu un à-compte sur son immortalité. » Et ce qu'il disait là du Titien n'était que vrai de lui-même.

La czarine de Russie, Catherine *le grand*, tenta vainement d'attirer Robert à Saint-Pétersbourg ; le peintre trouvait ici en abondance des honneurs et de belles ruines. L'Académie de peinture lui avait donné le

grade de conseiller; le roi l'avait nommé garde du Muséum, dessinateur de ses jardins, et ce dernier titre était justifié par une habileté rare à composer les jardins anglais; sur ses plans, en effet, furent construits les beaux bains d'Apollon qui ornent le parc de Versailles.

Vint une autre ruine : celle de la monarchie française. Mais Robert devait traverser la Révolution avec cette sérénité et ce courage qui lui étaient familiers. Enfermé à Saint-Lazare, il eut pour compagnons de captivité le savant antiquaire Millin, le poëte Boucher, André Chénier. Robert était le plus gai des prisonniers; il peignait leur portrait et mille autres fantaisies sur les assiettes, sur les tables, sur le dos des chaises; mais, ayant ensuite obtenu un local assez grand pour contenir une toile, il put satisfaire ses deux goûts dominants : la peinture et l'action. Levé dès six heures du matin, il demeurait à son chevalet jusqu'à midi, et, après le repas, il jouait au ballon à vent dans la cour avec une adresse étonnante. Rendu à la liberté, Robert sentit le désir de revoir l'Italie et, bien qu'âgé de plus de soixante ans, il y recommença les folles entreprises de sa verte jeunesse. De retour en France, il y trouva les Chateaubriand, les Volney, les Senancourt, dévots à la poésie des ruines. Mais il continua de peindre son sujet favori avec plus d'esprit encore que de tristesse. Son tableau du Louvre en est un exemple. On y voit la statue équestre de Marc-Aurèle servir de point d'appui à un lavoir; le bras de l'empereur, étendu en signe de commandement, tient maintenant la corde à laquelle est suspendu le linge de la lavandière.

Robert mourut frappé d'apoplexie, le 14 avril 1808, à Paris. Considéré comme peintre, il ne mérite pas, selon le mot de Brantôme, *beaucoup d'écriture*. Il fut très-souvent faible, quelquefois excellent. Il savait opposer adroitement les tons gris clair et jaunâtres au vert sombre des bronzes et à la couleur rouge violacé des granits antiques. Dans une carrière où Panini l'avait précédé, Robert a su se créer une place à part. L'artiste italien n'avait vu dans les hautes ruines de la cité des Césars et des papes qu'un témoignage de la grandeur romaine; le peintre français sut en dégager une poésie qui, de nos jours, est devenue banale, mais qui alors était pleine d'attrait, de saveur et quelquefois de mélancolie.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les tableaux, comme les dessins d'Hubert Robert, sont toujours traités à la manière des peintures de décoration.

Les principaux tableaux de Robert sont : *le Port de Rome*; — *les Ruines d'un arc de triomphe*; — *une Galerie antique*; — *Vue de la vigne Madame, à Rome*; — *les Campagnes de la Sabine*; — *le Pont du Gard*; — *la Maison du prince Mattei, près Rome*; — *le Quai de Gèvres à Paris*; — *l'Incendie de l'Opéra*; — *les Catacombes*; — *une Statue en bronze sous un portique*..., etc.; ces deux derniers ouvrages font partie de la collection du Musée du Louvre, les autres se trouvent distribués dans les châteaux royaux de Fontainebleau, Trianon, Meudon, etc., etc.

Robert a gravé à l'eau-forte plusieurs de ses compositions, entre autres, une suite de dix sujets : *les Soirées de Rome*.

Il eut pour graveurs Saint-Non, Adélaïde Allou, Basan, Helman, Le Veau, Regine Carrey.

Quant au prix de ses œuvres, il fut de tout temps très-variable, mais jamais très-élevé; rarement elles ont été payées plus de 400 et 500 francs; cependant, à la Vente du prince de Conti, en 1777, deux tableaux représentant des *Galeries* très-riches en architecture furent poussées à 2,220 livres. Un autre, la *Cascade de Tivoli*, se vendit 420 livres. A la Vente de M. Randon de Boisset, même année 1777, quatre tableaux d'un grand mérite, ornés de figures de François Boucher, atteignirent le chiffre de 5,599 livres.

Vente marquis de Menars, 1781. Deux tableaux de Ruines, faisant pendants : l'un représente la Vue en perspective d'une Galerie antique; sur le devant, une statue en porphyre et plusieurs figures à cheval qui passent au milieu; l'autre, les Vestiges d'un temple circulaire où l'on voit une statue de femme aussi en porphyre et plusieurs figures de femmes et d'hommes. Toile de 20 pouces sur 14. 1205 livres.

Vente de M. de Calonne, 1788. Un *Paysage* orné d'architectures et de figures fut adjugé pour 800 livres.

Nous trouvons dans le *Trésor de la curiosité* l'indication intéressante des prix auxquels furent vendus les ouvrages de Robert à sa vente après décès, en 1809 : Deux tableaux d'une grande force de couleur; c'est une immense galerie percée dans la voûte, et un monument indiquant des bains, avec jets d'eau, gondoles, 400 francs par lot. Riche galerie d'architecture dont la principale arcade laisse voir un ciel sur lequel se détache la statue de Marc Aurèle, 550 francs.

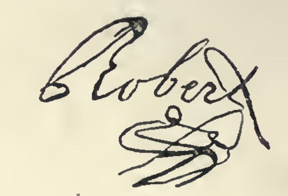
On rend justice sans doute au mérite de Robert; mais ses tableaux sont peu recherchés. N'est-ce pas aux amateurs qu'il faut s'en prendre?

M. Hédouin père, à Valenciennes, possède une assiette peinte par Robert lorsqu'il était en prison à Saint-Lazare; on y voit dans un jardin une religieuse romaine qui court après une feuille volante, que lui a jetée un amoureux du haut de la colonne Trajane.

Voici sa signature d'académicien, et celle qu'il apposait au bas de ses tableaux et de ses dessins.

H·ROBERTi ROMA FR..1769.

H·ROBERT F· ANO 1784·



Corbeil. — Typ et stér. de Crété fils.



École Française. *Histoire, Genre.*

NICOLAS BERNARD LÉPICIE

NÉ EN 1735. — MORT EN 1784.



Placé comme un trait d'union entre le sentimental Greuze et le naïf Chardin, Nicolas-Bernard Lépicié n'a pas autant de bonhomie que Chardin, ni autant d'expression que Greuze; il est plus naturel que celui-ci dans ses allures et plus recherché que celui-là dans ses sujets et dans ses types, et si le voisinage de ces deux maîtres lui fait quelque tort, il sert du moins à définir son caractère, ou, pour mieux dire, à marquer sa nuance. Nicolas-Bernard était né à Paris, au sein d'une famille de graveurs. Son père, Bernard Lépicié, également né à Paris, de souche normande, avait appris le dessin chez Jean Mariette et la gravure dans l'atelier de Duchange. Mais, doué d'un esprit facile et d'une vive imagination, il partageait son temps entre les arts et les lettres. Il oubliait la planche commencée pour terminer une ode, et jetait là le brunissoir pour polir un sonnet. Comme tout le monde, notre jeune graveur aima et fut aimé; comme tout le monde, il fut trahi. Le cœur plein d'amertume, il s'embarque un jour pour l'Angleterre, mais « pendant que son infidèle couronne à l'autel les feux d'un rival préféré » (style du temps),

Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.

Bernard Lépicié se trouvant plus malheureux encore de souffrir à l'étranger que dans son pays, repassa

la mer et vint chercher un refuge à Amiens, auprès de son frère, qui était directeur de la Monnaie. Celui-ci voulut le retenir ; mais, toujours en proie aux inquiétudes de son amour, Bernard se sauva à Rennes, y acheta une charge, la revendit après moins d'un an, et regagna enfin Paris, où il se résolut à reprendre la pratique de son art.

Ce fut le mariage qui consola Lépicié de ses peines d'amour. La femme qu'il épousa était bonne et intelligente : « c'était Renée-Elisabeth Marlié, fille d'un maître écrivain, femme sage, dit Mariette, et qui a fait le bonheur de son mari et de ses enfants. » Elle avait seize ans lorsqu'elle fut mariée au romanesque Bernard, en 1729. En peu de temps elle apprit la gravure et devint bientôt assez habile, non-seulement pour aider son mari dans ses travaux, mais pour faire paraître sous son nom plusieurs estampes élégamment exécutées, entre autres le *Cuisinier flamand* d'après Téniers, et quelques jolies compositions d'après Chardin.

On le voit, Nicolas-Bernard Lépicié naquit dans une de ces heureuses et modestes familles de l'ancienne bourgeoisie où le travail était une tradition et le talent un patrimoine. Il pouvait apprendre chez son père, non-seulement les pratiques de la peinture et le métier du graveur, mais encore l'art d'écrire ; car, en s'habituant à exprimer sa pensée dans la forme du vers, Lépicié le père s'était rompu aux difficultés de la prose. L'amour l'avait fait médiocre poëte, la poésie le fit bon prosateur. Aussi, lorsqu'il eut été agréé à l'Académie royale, en 1734, il en fut nommé le secrétaire et l'historiographe, d'une voix unanime, trois ans après. Ce fut lui qui, tenant la plume pour la compagnie, exprima les idées de ses collègues dans le *Catalogue raisonné des tableaux du Roy ;* ce fut lui qui mit en ordre et publia en deux volumes, aujourd'hui très-recherchés, les notices biographiques de Lebrun, de Mignard, d'Antoine Coypel, de François Lemoine, lues à l'académie par Desportes, Charles Coypel et autres. Il mourut en 1755 [1].

Nicolas-Bernard, malgré son goût pour la gravure, dut y renoncer, à cause de l'affaiblissement de sa vue. Il faut avoir des yeux à toute épreuve pour les tenir constamment fixés sur une surface polie qui renvoie durement les rayons lumineux, même lorsqu'ils sont tamisés par le châssis, et pour suivre, le plus souvent avec une loupe, les points imperceptibles que pique le burin dans le cuivre ou les sillons qu'il y creuse. Lépicié alla donc étudier la peinture dans l'atelier de Carle Vanloo, qui était alors le plus sérieux, hélas ! de nos peintres d'histoire, et bientôt, avec l'assurance naturelle au jeune âge, il débuta par une grande machine, *la Descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre*, qui fut exposée au Salon de 1765.

Diderot, l'impétueux Diderot, l'accueillit à ce Salon, où il débutait lui-même comme critique, par une de ses boutades les plus brillantes et les plus acérées : « Un général, écrit-il à son ami Grimm, ne pouvait guère faire mieux entendre à ses soldats qu'il fallait vaincre ou mourir, qu'en brûlant les vaisseaux qui les avaient apportés. C'est ce que fit Guillaume. Le beau trait pour l'historien ! le beau modèle pour le conquérant ! le beau sujet pour le peintre, pourvu que ce peintre ne soit pas Lépicié ! Quel instant croyez-vous que celui-ci ait choisi ? Celui où la flamme consume les vaisseaux, et où le général annonce à son armée l'alternative terrible ? Vous croyez qu'on voit sur la toile les vaisseaux en flammes, Guillaume, sur son cheval, parlant à ses troupes, et, sur cette multitude innombrable de visages, toute la variété des impressions, de l'inquiétude, de la surprise, de l'admiration, de la terreur, de l'abattement et de la joie ? Votre tête se remplit de groupes ; vous y cherchez l'action véritable de Guillaume, le caractère de ses principaux officiers, le silence ou le murmure, le repos ou le mouvement de son armée ? Tranquillisez-vous et ne vous donnez pas une peine dont l'artiste s'est dispensé ! Quand on a du génie, on n'a point d'instants ingrats.

[1] Bernard Lépicié le père a gravé, d'après Raphaël, les cartons de *Hamptoncourt ;* d'après Jules Romain, la *Circoncision, Jupiter et Junon, Jupiter et Io ;* d'après Téniers, les *Francs-Maçons ;* d'après Charles Coypel, *Thalie chassée par la Peinture*, l'*Amour de ville et l'Amour de village*, l'*Amour précepteur*, charmant morceau dont Caylus a fait aussi une vive eau-forte ; d'après Carle Vanloo, le *Bacha faisant peindre sa maîtresse*, et beaucoup d'autres pièces d'après Chardin et les peintres du temps. Il a surtout gravé, d'après les pastels de la Rosalba, deux portraits de l'effet le plus piquant et le plus nouveau. Pour arriver à cet effet, Lépicié s'est très-habilement servi de procédés tout à fait siens et non moins heureux que ceux qui avaient si bien réussi aux compatriotes de Rosalba. Il a employé des tailles courtes, brisées, peu profondes, et il les a croisées rarement, ce qui donne à l'estampe l'aspect velouté et sourd que d'autres auraient obtenu avec le pointillé et qui rend bien le pastel.

» Le génie féconde tout. On voit à droite, du côté de la mer et des vaisseaux, une faible lueur, de la fumée qui indique que l'incendie est tombé ; quelques soldats oisifs et muets, sans mouvement, sans passion, sans caractère ; puis, tout seul, un gros homme court, les bras étendus, criant à tue-tête, et auquel j'ai demandé cent fois à qui il en voulait, sans avoir pu le savoir. Ensuite Guillaume, au centre de son armée, sur son cheval, s'avançant de la droite à la gauche, comme dans son pays et dans une occasion commune ; il est précédé d'infanterie et de cavalerie en marche, du même côté et vues par le dos. Ni bruit, ni tumulte, ni enthousiasme militaire, ni clairons, ni trompettes..........

» Mais, mon ami, voulez-vous un tableau? laissez ces figures à peu près comme elles sont distribuées, et



NARCISSE.

faites leur faire volte-face. Enflammez les vaisseaux. Faites parler Guillaume, et montrez-moi sur les visages les passions, avec leur expression accrue par la lueur rougeâtre de la flamme des vaisseaux. Que l'incendie vous serve encore à produire quelque étonnant effet de lumière : la disposition des figures s'y prête, même sans la changer. Mais voyez, mon ami, le prestige de l'étendue et de la masse. Cette composition frappe, appelle d'abord, mais elle n'arrête pas...... Rien ne remplace, dans le tableau de Lépicié, l'intérêt qu'il a négligé. Il n'y a ni harmonie ni noblesse. Il est sec, dur et cru. »

Et plus loin, dans les mêmes lettres écrites à son ami Grimm, sur le Salon de 1765, Diderot dit de nouveau : « Encore un petit conte. Vous connaissez le marquis de Chimène, celui à qui votre bon ami le comte de Thiars disait, à propos d'un coup de pied que le marquis avait reçu de son cheval : « Que ne le lui rendais-tu? » Eh bien ! ce marquis de Chimène, qui fait des tragédies comme M. Lépicié des tableaux, lisant un jour à l'abbé de Voisenon une tragédie sienne, farcie des plus beaux vers de Corneille, de Racine, de Voltaire, de

Crébillon, et l'abbé, à tout moment, ôtant son chapeau et faisant une profonde révérence : Et qui saluez-vous donc là ? lui dit le marquis. — Mes amis, que je vois passer, lui répondit l'abbé. — Mon ami, tirez aussi votre chapeau, faites aussi la révérence à *Saint Crépin* et *Saint Crépinien*, et saluez Lesueur.

» Les deux jeunes saints sont élevés et debout sur une espèce d'estrade. A droite, au-dessous de l'estrade, des vieillards, des femmes, des enfants, une troupe de pauvres, les bras tendus vers saint Crépin et saint Crépinien, et attendant la distribution ; sur l'estrade, derrière les saints, à gauche, deux assistants ou compagnons.

» Le saint Crépin est beau de draperie, de position et de caractère; c'est la simplicité même et la commisération; mais il appartient à Lesueur. Pour tous ces gueux, ils sont trop bien vêtus; ils ont les couleurs et les chairs trop fraîches. Les enfants sont gros et potelés ; les femmes, du plus bel embonpoint; les vieillards, bien nourris et vigoureux; et, dans un État bien policé, ces fainéants ne seraient pas là : ils seraient renfermés.

» Je vous ai promis quelque part un mot sur le plagiat des peintures, et je vais vous tenir parole. Rien, mon ami, n'est si commun ni si difficile à reconnaître. Un artiste voit une figure : c'est une femme qui lui plaît de position; en deux coups de crayon, voilà le sexe changé et la position prise. L'expression d'un enfant, on la transporte sur le visage d'un adulte ; la joie, la frayeur d'un adulte, on la donne à un enfant. On a un portefeuille d'estampes ; on détache, ici un bout de site, là un autre bout. On dérobe à celui-ci sa chaumière, à celui-là sa vache et son mouton, à cet autre une montagne; et, de toutes ces pièces rapportées, on se fait une grande fabrique générale comme le maréchal de Belle-Isle se fit une terre. On a encore la ressource de jeter dans l'ombre ce qui était dans le clair, et réciproquement, d'exposer dans le clair ce qui était dans l'ombre. Je veux qu'un peintre, qu'un poète en instruise, en inspire, en échauffe un autre; et cet emprunt de lumière et d'inspiration n'est point un plagiat. Sedaine entend dire à une femme décrépite, qui se mourait dans son fauteuil, le visage tourné vers une fenêtre que le soleil éclairait : « Ah ! mon fils, que » cela est beau, le soleil ! » Il s'en souvient, et il fait dire à une jeune échappée de couvent, la première fois qu'elle voit les rues : « Ah ! ma bonne, que c'est beau, les rues ! » Voilà, en petit, comme il est permis d'imiter en grand [1]. »

Tout le monde ne fut pas aussi sévère pour Lépicié ; on lui sut gré de son audace et l'on trouva matière à l'encourager. Aussi, malgré la sortie de Diderot, le jeune peintre ne se tint pas pour battu ; il se présenta au

[1] Nous donnons ici la liste exacte des différents envois de N.-B. Lépicié, aux expositions de peinture de l'Académie.

Salon de 1765. Par M. Lépicié, agréé. — *La Descente de Guillaume le Conquérant sur les côtes d'Angleterre.* Guillaume, duc de Normandie, abordé aux côtes de Sussex, exhorte son armée à vaincre ou à mourir ; et, pour déterminer ses soldats par le coup le plus hardi, il fixe leur attention sur sa flotte en feu. La célèbre bataille de Hastings, qui en fut le fruit, décida du sort de l'Angleterre, et par la mort de *Harold,* qui y fut tué, Guillaume se vit possesseur du trône. — Tableau de 36 pieds de large, sur 12 de hauteur. Pour l'abbaye de Caen.

Jésus-Christ baptisé par saint Jean. Tableau de 7 pieds 9 pouces de haut, sur 7 pieds 6 pouces de large.

Saint Crépin et saint Crépinien distribuant leurs biens aux pauvres. — Ce tableau fut envoyé à l'une des églises de la ville de Châlons, en Bourgogne.

Salon de 1767. M. Lépicié, agréé. — *Jésus-Christ ordonne à ses disciples de laisser approcher des enfants qu'on lui présente;* tableau cintré. *La Conversion de saint Paul. Un Tableau de famille.*

Salon de 1769. M. Lépicié, académicien. — *Adonis changé en Anémone par Vénus.* Tableau destiné à décorer le nouveau pavillon de Trianon. *Achille instruit dans la musique par le centaure Chiron.* Ce tableau, de 5 pieds de large sur 4 pieds 6 pouces de haut, fut son morceau de réception à l'Académie ; il est aujourd'hui à Vincennes.

La Peinture. L'Architecture. Ces deux tableaux, peints sur bois, appartiennent à M. Cochin, secrétaire de l'Académie.

L'Etude. La Narration. Ce tableau, de 21 pouces de large sur 1 pied de haut, est exécuté en grand dans le chœur de la cathédrale de Bayonne.

Etude d'une Tête de jeune fille, une Tête de paysanne, et plusieurs Têtes de vieillards, sous le même numéro.

Le Repos des soldats, esquisse lavée, et diverses études dessinées sous le même numéro.

Salon de 1771. Lépicié, adjoint à professeur. — *Sainte Elisabeth et saint Jean; le Martyre de saint André; le Martyre de saint Denis; Narcisse changé en la fleur qui porte son nom.* Ce tableau est destiné à orner le nouveau pavillon de Trianon.

Salon suivant avec deux grandes peintures d'église et un morceau qu'il appelait *Tableau de Famille*. C'est un vieux prêtre qui est représenté lisant la Bible à une famille assemblée. Le public, en France, regarde au fond plus encore qu'à la forme, même en peinture, où il semble que la forme soit presque tout. Le tableau de Lépicié eut autant de succès au Salon de 1767, qu'en avait eu, au Salon de 1765, *la Lecture de la Bible*, de Greuze. Mais, chez Greuze, c'était le père de famille qui lisait la Bible à ses enfants; chez Lépicié, c'était le prêtre, et il suffisait de cette différence, d'ailleurs profonde, pour échauffer la bile d'un encyclopédiste. La peinture de Greuze était protestante, et l'idée appartenait d'ailleurs à Diderot lui-même; la peinture de



LA DEMANDE ACCORDÉE.

Lépicié était catholique, et ce fut là, certainement, la première cause de la mauvaise humeur que notre philosophe laissa éclater: « Il faut voir, dit-il, le froid de tous ces personnages; le peu d'esprit et d'idées qu'on y a mis, la monotonie de cette scène; et puis, cela est peint gris et symétrisé! Ce prêtre parle de la main et

Second tableau de *Narcisse changé en la fleur qui porte son nom. Adonis changé en Anémone. La Sculpture. La Colère de Neptune. Le Déjeuné frugal. La Récréation utile.* Plusieurs portraits.

Salon de 1775. M. Lépicié, adjoint à professeur. — *Saint Louis rendant la justice sous un chêne à Vincennes*, tableau destiné à décorer la chapelle de l'École militaire. *L'Assomption de la Vierge. La Vigilance domestique. La Politesse intéressée. Le Chien obéissant. Le Voyageur de campagne. Le petit Dessinateur. L'Elève curieux.* Plusieurs tableaux sous le même numéro.

Salon de 1778. M. Lépicié, adjoint à professeur.— *L'éducation de la sainte Vierge. M. le duc de Valois au berceau. L'Atelier*

se tait de la bouche. Sa raide soutane a été exécutée sur lui par quelque mauvais sculpteur en bois; elle n'est jamais sortie d'aucun métier d'ourdissage. Ce n'est pas ainsi que notre Greuze se tire de ces scènes-là, soit pour la composition, le dessin, les incidents, le caractère, la couleur. Monsieur Lépicié, laissez là ces sujets: ils exigent un tout autre goût de vérité que le vôtre.»

Non, Diderot n'est pas tout à fait juste quand il gourmande à ce point le pauvre Lépicié, surtout quand il le poursuit sur son véritable terrain, qui est le genre. Sans doute, il y a du froid, et beaucoup, dans ses peintures d'histoire et de sainteté. Là, jamais on ne trouve un sentiment profond, jamais une émotion vraie, un épisode intéressant. Pas d'originalité, surtout. C'est toujours une ordonnance traditionnelle et une pantomime apprise à l'école; ce sont des types de convention, des draperies qui se transmettent de maître à élève comme un vieux fonds de costumier; ce sont, enfin, dans les sujets de dévotion, des extases prétentieuses et des contritions qui se manièrent. Quant à la pratique du pinceau, elle est inconsistante et molle; le modelé est vide, les tons manquent de liaison, et la lumière, d'un blanc farineux, meurt faute d'ombres pour la faire valoir et de reflets pour la raviver en la rappelant. « Je demande, dit un critique du temps, si ce tableau est lavé ou peint. » C'est du Vanloo, moins *le diable au corps*... Au contraire, dans les scènes familières ou les tableaux de conversation, Lépicié sait avoir de la grâce, et une grâce qui n'est pas empruntée. Son dessin a moins de franchise que celui de Chardin; mais il a quelquefois plus de souplesse: moins habile que Greuze dans la mise en scène, il a plus de naturel; il est plus choisi et plus châtié; il a plus d'élégance. Lorsqu'il se contente de dessiner ses compositions ou d'en étudier les figures isolées (car le technique de la peinture est son côté faible), il reprend alors une certaine originalité, il reconquiert une physionomie. Autant il est poncif dans ses tableaux d'apparat, autant il est personnel dans ses dessins d'après nature ou ses études intimes. Aussi, pour peu qu'on ait du tact, on reconnaît facilement au passage les dessins de Lépicié, à leur allure distinguée et fine. Quelquefois, c'est une sanguine qui a été massée dans les ombres, frottée au doigt et légèrement lavée au pinceau dans les demi-teintes les plus transparentes. Souvent les contours sont cernés à la pierre d'Italie et les vigueurs indiquées par de larges hachures; on retrouve dans les chairs la trace légère de la sanguine, et les lumières sont franchement reprises au blanc de craie. Ces études, qui sont parfois très-finies, sont aujourd'hui fort recherchées des amateurs, et avec raison.

Le titre de peintre d'histoire a toujours sonné si haut que, même au dix-huitième siècle, chacun l'ambitionnait. Tel qui eût brillé au second rang, allait se morfondre au premier. Lépicié fit comme Jeaurat, comme Greuze: il perdit une partie de son temps à brosser de grandes toiles sans intérêt, au lieu de s'en tenir à ces tableaux de chevalet qu'il savait rendre intéressants. Et ses contemporains n'en jugeaient pas autrement que nous; car on citait comme ses meilleures peintures, après le *Tableau de famille*, qui avait fait courir tout Paris au Salon de 1767, la *Vue d'un Marché de ville* et l'*Intérieur d'une Douane*. Dans cette dernière composition, le peintre s'était représenté lui-même, sous les traits d'un jeune homme en habit bleu qui prend la main d'une jolie Cauchoise, comme fit Desgrieux à Manon Lescaut, quand elle mit le pied sur le pavé de Paris. Le coche vient d'entrer dans la cour de la Douane, suivi d'une lourde voiture de marchandises,

d'un menuisier. Les Accords, tableau ovale. *L'Intérieur d'une Douane*, 5 pieds de large sur 3 pieds de hauteur. Plusieurs petits tableaux et têtes d'études.

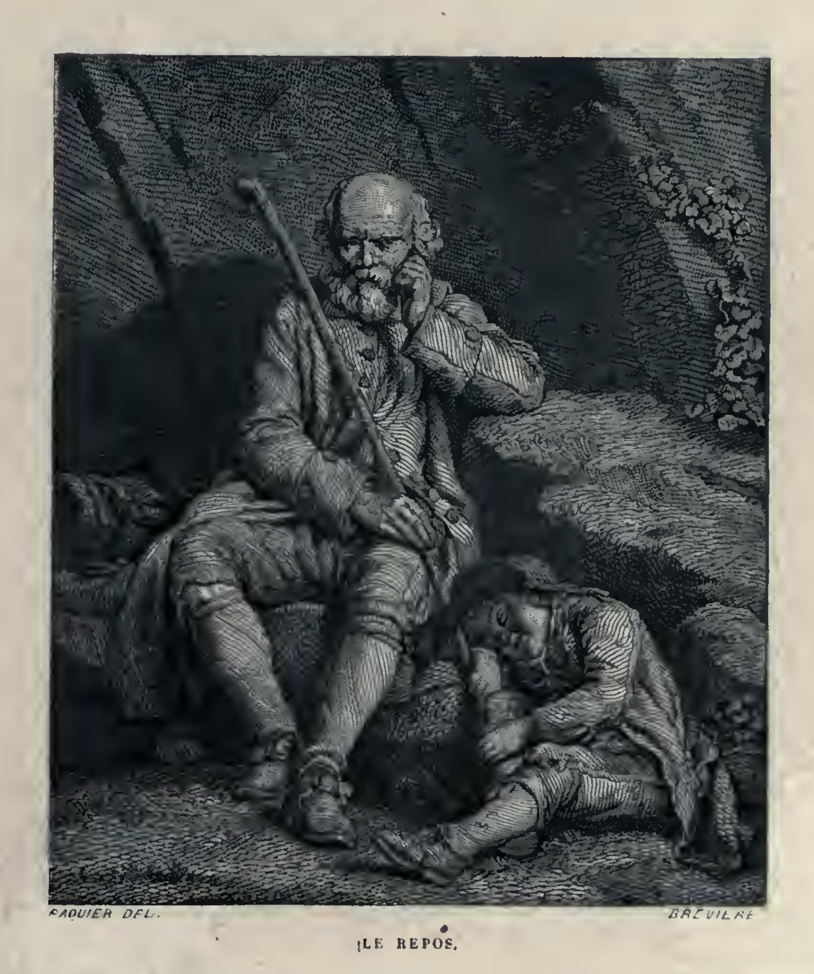
Salon de 1781. M. Lépicié, professeur. — *Piété de Fabius Dorso*. Pendant le siége du Capitole par les Gaulois, Fabius Dorso, pour ne pas manquer à un sacrifice institué par sa famille, sortit de cette forteresse, emportant les choses nécessaires à la cérémonie, et passa ainsi au milieu du camp des ennemis, pour aller au mont Quirinal; là, il sacrifia, et retourna au Capitole, après avoir inspiré le respect et l'admiration aux Romains et aux Gaulois. — Le retour au Capitole est le moment du tableau. — Le tableau, de 10 pieds carrés, est pour le roi.

Résurrection. Ce tableau cintré doit être placé dans le fond du chœur de la cathédrale de Châlon-sur-Saône. *Départ d'un Braconnier. Un Vieillard lisant. Le Jeu de la Fossette. Le Jeu de Cartes*.

Salon de 1783. M. Lépicié, professeur. — *Zèle de Matathias tuant un Juif qui sacrifiait aux idoles*. Sujet tiré du premier livre des Machabées, chap. II, tableau pour le roi. *La Paysanne revenant du bois. Le Vieillard voyageur. Un enfant au milieu des amusements de son âge. Le Déjeuné des élèves. Le petit Indigent*, tableau sur bois et d'autres sous le même numéro.

Notre-Seigneur bénissant les enfants, composé de douze figures, exécuté en grand, pour l'église des Bénédictins, à Caen.

attelée de six chevaux vigoureux. Les commis transportent les ballots sous le hangar qui occupe le fond, et ils les éventrent pour découvrir si l'on ne fraude point les droits du roi. Les voyageurs, en descendant du coche, trouvent des amis qui les embrassent, des femmes qui leur sautent au cou, et des badauds qui les dévorent des yeux. Lépicié serait-il un aïeul de Boilly, de l'expressif et spirituel Boilly? Toujours est-il que, dans les brochures du temps, on le regardait comme un descendant de Téniers. Téniers! c'est beaucoup dire; mais on pouvait complimenter le peintre français de ce qu'il était ingénieux et naturel, observateur naïf et fin tout ensemble, dessinateur correct et coloriste gai, suffisamment vrai, tant qu'il ne sortait pas de la vie commune et des petits cadres.



LE REPOS.

Sur les derniers temps de sa vie, Nicolas-Bernard Lépicié fit, par un jour de soleil, une partie de campagne dans les environs de Paris, et avec cette éternelle ingénuité des Parisiens qui n'ont jamais franchi l'angle de leur rue, il crut sincèrement avoir découvert la nature. Il se mit à peindre avec ardeur vaches et moutons, pigeonniers et bergeries, dans ce goût moitié pastoral et moitié citadin que Fragonard, Louterhbourg et Huet venaient de mettre à la mode. Mais, pour être improvisée, cette passion n'en fut pas moins heureuse. Il se trouva que Lépicié dessinait fort bien les animaux, et qu'en peignant de mauvais tableaux d'histoire, il avait acquis le talent de bien traiter les genres inférieurs. Car il est souvent plus difficile de manquer la figure d'un héros que de réussir celle d'une vache. C'est peut-être à la vogue qu'obtinrent les études d'animaux que Lépicié dut l'honneur de compter parmi ses élèves un homme qui a failli être victime, lui aussi, de la peinture historique, mais qui a été le plus fringant, le plus facile et le plus vif de nos peintres de chevaux : je parle de Carle Vernet.

L'habitude des menues pratiques de dévotion puérile que ce bon Carle Vernet garda toute sa vie, il l'avait contractée dans la fréquentation de Lépicié. Celui-ci portait ordinairement un froc de moine, pensant apparemment que sous ce costume, d'ailleurs pittoresque, il ferait plus aisément son salut. Lorsqu'il mourut, en 1784, on le vanta pour sa piété autant au moins que pour ses talents : « Ce qui ajoute aux vertus sociales de Nicolas-Bernard Lépicié, « dit le *Journal de Paris*, » c'est qu'il était sensible à l'excès aux malheurs et aux désordres, soit publics, soit particuliers, et qu'il prenait à cœur tout ce qui intéressait ses parents, ses amis, ses élèves, l'État, l'Église et l'Académie. » Une pareille épitaphe explique suffisamment les boutades de Diderot, lequel s'intéressait fort peu à l'Église et beaucoup à la peinture.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Il n'existe aucun tableau de Lépicié au Louvre. Aussi n'est-il guère connu à Paris que par des dessins et des gravures.

Bervic a gravé, d'après ce peintre, le *Repos* et la *Demande acceptée*. Ph. Lebas a gravé deux tableaux de Lépicié qui lui appartenaient : l'*Education commencée* ou le *Devoir maternel*, et l'*Heureuse union*;

Ch. Levasseur, un *Narcisse couché*, qui se mire dans l'eau.

Nous empruntons au *Trésor de la curiosité* les renseignements qui suivent :

Vente de l'abbé Terray, ministre d'État (1779). Une *Cour de Douane*, 1775 ; *Marché d'une ville :* il y a des vendeurs, des acheteurs et des oisifs (1778). 3,821 livres. Dubois.

Vente du marquis de Ménars (frère de madame de Pompadour et plus connu sous le nom de Marigny) (1782). Deux tableaux faisant pendants. Dans l'un, c'est une Douane. Toile, 3 pieds sur 5. Le second tableau représente un marché dans une ville. Ces tableaux proviennent de l'abbé Terray. 5,000 liv.

Vente de J. Ph. Lebas, graveur (1783). Une Femme nourrissant son enfant, et une Femme montrant à lire à une petite fille, tableaux gravés sous les titres de *Devoir maternel* et *Education commencée*. 6 pouces sur 4. 132 livres.

Vente Grimod de la Reynière (1797). Une tête de jeune garçon, étude. Bois. 6 pouces sur 5. 24 francs.

Vente Clos, ancien conseiller d'État, lieutenant civil criminel, etc. (1812). Un Marché de fruits, de légumes, quantité d'acheteurs ou de curieux ; au fond, la halle de Rouen. — En pendant, une Douane. Des voyageurs vérifient leurs effets, d'autres sont assis sur des ballots. 904 francs.

Vente Bervic, graveur, membre de l'Institut (1822). Le *Repos*, d'après N.-B. Lépicié, avant la lettre. 40 francs.

Vente Lépicié. (Nous n'avons pu en savoir les prix, mais nous en donnons ici l'intéressant contenu.)

« Vente de tableaux, dessins, estampes et ustensiles de peinture, après le décès de M. Lépicié, peintre du roy, en son Académie royale de peinture, sculpture.

« Elle commencera le 10 février 1785 et jours suivants, dans une des salles de l'hôtel Bullion, où on pourra y voir les objets la veille, le premier jour de la vente et le matin seulement.

« Le présent catalogue se distribue à Paris, chez le sieur Bosan, rue et hôtel Serpente :

« 1° *L'Atelier d'un menuisier*. Un homme et une femme entourés de quatre enfants ; le père occupé de son travail, et la mère qui fait lire une petite fille ; près d'elle, une plus grande travaille en linge.

« 2° Le pendant. La *Demande approuvée*. Gravé par Berwic *(sic)*.

« 3° *Une Femme du peuple accompagnée de sa petite fille*. Elles sont debout : la mère a son tablier rempli de vieux bois qu'elles ont ramassé ; la fille tient un lapin qu'elle veut mettre dans le tablier de sa mère. Sur le devant, on voit un tonneau, et une hotte très pittoresquement traitée.

« 4° *Un Vieillard assis*, ayant un enfant tenant un bâton, assis près de lui par devant. (Gravé par Berwic, sous le titre : *le Repos*.)

« 5° *Une Savoyarde assise*, tenant sur ses genoux son enfant dans un berceau.

« 6° *Une Dame assise*, ayant un livre sur ses genoux, qui paraît fixer son attention ; derrière elle, un tambour pour travailler à l'aiguille. (Sur cuivre.)

« 7° *Le Triomphe de Neptune* ou le *Quos ego*, gravé par Levasseur.

« 8° *L'Intérieur d'un atelier de peintre*, où l'on voit quatre élèves assis et debout, autour d'une table, occupés à déjeuner.

« 9° Deux charmants tableaux peints dans le style du plus grand maître de l'école hollandaise. Ils représentent des femmes de campagne. Ce sont les deux derniers qu'ait exécutés cet habile artiste, regretté des arts et de ses amis. »

DESSINS.

Une Halle et l'Intérieur d'une Douane, colorés à la détrempe, d'un grand effet et d'un fini précieux. *Un Groupe de cinq soldats*, debout et assis dans un fond de paysage, dessiné au bistre. *La Tête d'un vieillard à grand chapeau*, vu de profil, fumant sa pipe, à la sanguine. *L'Etude d'un vieillard assis*, à la pierre noire, rehaussé de blanc. *La Méditation d'Elisabeth*, exécuté en grand pour l'église Sainte-Catherine de Bayonne. *Le Mariage de la Vierge*. *L'Assomption de la Vierge*, composition de six figures, pour l'église de Boulogne-sur-Mer.



École Française. *Paysages, Marines, Batailles.*

JACQUES-PHILIPPE LOUTHERBOURG

NÉ EN 1740. — MORT EN 1814



« Ce garçon pourrait avoir du talent, disait le père de « Loutherbourg en contemplant les essais précoces de son « fils; il y aurait là de quoi faire un grand peintre, s'il « voulait s'assujettir aux règles de l'art, se soumettre à une « méthode quelconque. Mais les conseils n'y peuvent rien. S'il « entreprend de dessiner un homme, au lieu de tracer d'abord « le croquis de la tête, du corps et des membres, il commence « par les plumes et le chapeau!... J'ai bien peur qu'il ne dissipe « follement les plus belles facultés du monde. »

Cette prédiction, où il entrait certes plus de crainte que d'espérance, se serait-elle réalisée? Cet enfant devint-il, en effet, un peintre si médiocre que le Musée du Louvre n'ait pas dû recueillir un seul de ses tableaux? Aurait-il été indigne de figurer parmi ces maîtres du dix-huitième siècle dont les œuvres occupent une si grande place dans la galerie française? L'élève de Casanova, le peintre aimé de Diderot, l'émule de Joseph Vernet et son collègue de l'Académie de peinture, a-t-il mérité cet injurieux oubli?

Non, si Loutherbourg n'est point représenté dans ce Louvre, Panthéon ouvert à toutes les célébrités de l'art, il n'en faut accuser que le dédain de la France pour les Français. Aujourd'hui encore, combien de gens ignorent le pays où Loutherbourg vint au monde et la date de sa naissance! Les uns lui donnent l'Allemagne, d'autres la Suisse pour patrie. Certain biographe le fait naître en 1733, et mourir en 1804, dans la Hollande, qu'il n'a jamais visitée.

La vérité est que Loutherbourg était Français : il naquit à Strasbourg le 1er novembre 1740. Son père, citoyen de Bâle, vint s'établir à Strasbourg dans la première moitié du dix-huitième siècle; on y conserve encore plusieurs de ses tableaux, car il était artiste. Il y épousa Catherine-Barbe Heitz, fille du libraire de ce nom, qui fut l'éditeur des classiques grecs publiés par Brunck, restaurateur hardi des œuvres de Sophocle.

De ce mariage naquit Jacques-Philippe Loutherbourg, notre peintre. Ce que son père prenait pour un présage d'impuissance n'était que le signe d'une imagination bouillante, intarissable. En philosophie, l'imagination a pu mériter la charmante injure de Malebranche : mais si les graves penseurs doivent bannir la *folle du logis*, les peintres sont trop heureux de lui donner l'hospitalité. Paysages, tempêtes, batailles, caricatures, Loutherbourg imagine tous les genres et les traite d'un pinceau preste et vigoureux. *Imagine* est le mot. Sur les campagnes brumeuses de l'Angleterre, il peint l'azur immaculé de l'Italie ; auprès des sites agrestes de la Suisse, au pied des romantiques campagnes de l'Oberland, il soulève les vagues écumantes de la mer. Il a d'étonnantes *hardiesses géographiques*, mais il les risque avec tant de naïveté et de bonheur, qu'il désarme Diderot lui-même, ce fanatique partisan de l'exacte imitation de la nature.

Cet audacieux voyageur au pays de l'impossible ne devait guère s'accommoder des préceptes compassés et des patientes pratiques de son révérend père. Il quitta Strasbourg encore jeune et vint à Paris dans l'atelier de Casanova. Celui-ci était précisément l'homme qui devait attirer Loutherbourg : la fougue d'une imagination vénitienne éclatait dans les œuvres de Casanova; Loutherbourg montrait dès lors autant d'abondance, d'élan et de force dans ses inventions, que Casanova déployait de vigueur et de mouvement dans les siennes. Tel maître, tel disciple.

Le début de Loutherbourg excita une admiration unanime. Douze tableaux de lui furent exposés à la fois au Salon de 1765. Il n'avait pas vingt-cinq ans, et du premier coup il prenait rang à côté des plus grands peintres de son temps. « Voici, disait Diderot, un jeune artiste qui débute par se mettre, pour la vérité des « animaux, pour la beauté des sites et des scènes champêtres, pour la fraîcheur des montagnes, sur la ligne « du vieux Berghem, et qui ose lutter pour la vigueur du pinceau, pour l'entente des lumières naturelles et « artificielles, et les autres qualités du peintre, avec le terrible Vernet. » Cet hommage, rendu par un homme dont l'enthousiasme pour Joseph Vernet était sans bornes, témoigne de la valeur que les contemporains, Diderot et l'opinion d'alors, accordèrent sans conteste aux peintures de Loutherbourg. Il venait de révéler, en effet, toutes les ressources de son imagination, toutes les richesses de son pinceau. Une *Matinée après la pluie*, un *Commencement d'orage* au soleil couchant, *la Nuit*, trahissaient un grand paysagiste, un homme merveilleusement sensible à la sérénité calme, au silence solennel de la nature et à son repos. Trois aspects divers de la paix des champs étaient représentés avec le même sentiment et une égale adresse d'exécution. Des *Voleurs attaquant des voyageurs dans une gorge de montagnes*, les mêmes *Voleurs pris et conduits par des cavaliers*, faisaient voir des chevaux dessinés comme par Wouwermans, des sites abrupts peints avec autant de fermeté qu'on trouvait de moelleux dans la *Matinée après la pluie*. A ce même Salon de 1765, Vernet avait exposé également un tableau représentant *la Nuit* Diderot les vit tous deux, et il n'hésita pas à les comparer : « Je les ai bien regardés, dit-il, mais j'avoue que je n'en sais pas assez pour juger entre eux.... « Loutherbourg serait vain du tableau de Vernet; Vernet ne rougirait pas de celui de Loutherbourg. »

Loutherbourg avait mérité tous ces éloges, et pourtant il n'avait montré que la moitié de ce qu'il savait faire. Au Salon de 1767, il ajouta à ses beaux paysages des marines, des batailles sur terre et sur mer, des chasses, des animaux, et partout on remarquait la facilité et l'ampleur de son dessin, sa touche mâle et spirituelle. Ses marines, ses tempêtes exprimaient avec une effrayante vérité l'agitation des flots, l'écume blanche à la pointe des vagues d'un vert sinistre, la poussière humide qu'elles lancent vers le ciel en se

brisant sur les rochers. Si Vernet composait avec plus d'art les détails de ces événements terribles, s'il savait mieux opposer la faiblesse de l'homme à l'irrésistible puissance des éléments, s'il trouvait dans les accidents du naufrage des actions plus saisissantes, plus pathétiques, Loutherbourg paraissait l'emporter sur lui par le désordre et la sombre horreur répandus sur la mer prête à franchir ses digues, dans les ciels chargés de nuages heurtés et déchirés par l'ouragan. La terre et les eaux, la lumière et les ténèbres semblaient se confondre : on eût dit que la création allait disparaître dans les abîmes de l'antique chaos. Du reste. Loutherbourg ne songeait point à imiter Vernet, encore moins, comme le pensait Diderot, à lutter avec ce grand maître. Il avait vu la mer et ses orages, et il reproduisait les drames gravés dans son imagination



LE PÈRE, LA MÈRE, LE PETIT FANFAN, LA TANTE, LE COUSIN GERMAIN, L'ONCLE A LA MODE DE BRETAGNE ET LE PERRUQUIER DE TOUTE LA FAMILLE.

puissante et vive. Non-seulement sa manière de peindre ne ressemble nullement à celle de l'auteur des *Ports de France*, mais il s'en distingue encore essentiellement par le choix des scènes, ou plutôt des contrées où elles se passent. Tandis que Vernet offre à nos regards les divers aspects de la mer Méditerranée et de ses vaisseaux, Loutherbourg nous transporte aux bords de la Baltique, et reproduit fidèlement la coupe et les agrès des navires du Nord. L'effrayante physionomie de ses *Tempêtes* doit être attribuée sans doute à la vigoureuse imagination du peintre, mais aussi aux lugubres spectacles dont il avait dû être le témoin sur les mers septentrionales. L'Océan, dans ces parages, est encore tel que le peignait Tacite il y a dix-huit cents ans : *Quantò violentior cæterò mari Oceanus, et truculentiâ cœli præstat Germaniâ, tantò, etc...* La Méditerranée n'offre point de tempête comparable à celles dont Loutherbourg avait gardé le souvenir. Diderot a donc tort de l'accuser d'exagération et de lui citer Vernet pour exemple. L'un et l'autre étaient vrais, mais fidèles à des vérités différentes, parce qu'ils avaient vu la nature sur des théâtres divers.

Dans les *Batailles* de Loutherbourg, on retrouvait toute la véhémence de son maître Casanova; il le surpassait de beaucoup pour la fermeté de la touche et la force du coloris. Plusieurs combats sur terre et sur mer parurent au Salon de 1767. L'un de ces tableaux inspira à Diderot cette description animée : « A droite, « tout à fait dans la demi-teinte, c'est un château couvert de fumée. On n'en aperçoit que le haut, qu'on « escalade et d'où les assiégeants sont précipités dans un fossé, où on les voit tomber pêle-mêle. En allant « de ce fossé vers la gauche, le terrain s'élève, et l'on voit à terre des drapeaux, des timbales, des armes « brisées, des cadavres, une mêlée de combattants formant une grande masse où l'on discerne un cavalier « blanc à demi renversé mort, et tombant en arrière vers la croupe de son cheval; plus vers le fond, de « profil, un cavalier brun, dont le cheval se cabre et qui meurt. A la fumée et à la lueur forte et rougeâtre qui « colore cette fumée, on reconnait l'effet d'un coup de canon... Ce coup de canon, ou plutôt ce ciel, cette « fumée teinte d'un feu rougeâtre est bien; le cheval blanc dessiné à ravir, belle croupe, tête pleine de vie. « Les armes sont faites avec précision, et il y a là un tact tout particulier. Boucher m'arrêta par le bras et « me dit : Regardez bien ce morceau, c'est un homme que cela ! »

Qu'est-il besoin d'appuyer sur d'autres preuves le mérite de Loutherbourg dans le genre des batailles? Ne suffit-il pas de cette savante analyse du premier critique du dix-huitième siècle, de ce cri d'admiration échappé à un peintre que ses habitudes devaient rendre peu sensible aux viriles beautés d'une image de guerre ? Si le père de Loutherbourg vécut assez pour voir cette toile, il dut comprendre pourquoi l'auteur ne put assujettir sa jeunesse aux errements de l'école. Et pourtant, chose remarquable! on doit reprocher à cet artiste d'avoir manqué d'imprévu, d'invention véritable dans ses combats de terre et de mer. C'est que l'imagination n'est pas le génie; elle pare, elle enrichit l'œuvre, elle embellit les détails, elle fournit de beaux épisodes... C'est l'histoire de Loutherbourg.

Après l'exposition de 1767, Loutherbourg avait gagné ses grades. Ses états de service se composaient de *batailles*, de *tempêtes*, de *chasses*, de *rencontres de cavalerie :* il força les portes de l'Académie de peinture. Il y fut reçu en 1768. Le tableau que Diderot nous a décrit était son morceau de réception.

Une histoire scandaleuse, colportée dans le monde d'alors par les désœuvrés de salon, faillit lui ravir l'honneur qu'il avait enlevé, pour ainsi dire, à la pointe du pinceau. Loutherbourg avait épousé une femme charmante. Son mari, l'ayant choisie pour sa beauté, ne se plaignait point, disait-on tout bas, que les autres fussent à leur tour sensibles aux attraits qui l'avaient séduit. Mme Loutherbourg avait donc des amis : le public, M. Loutherbourg lui-même et l'Académie de peinture ne s'en seraient point fâchés si une canne à pomme d'or égarée dans la maison du peintre n'eût donné lieu à des suppositions scandaleuses dont la malice fit tout de suite une anecdote. Diderot, qui en parle à mots couverts, adresse à ce sujet de mordants conseils au héros de l'histoire : « Votre femme est jolie; on le lui disait avant qu'elle vous appartînt : qu'on continue « à le lui dire depuis qu'elle est à vous, à la bonne heure, si cela vous convient autant qu'à elle; mais faites « en sorte qu'on puisse oublier sans conséquence sur son lit et sur le vôtre, son chapeau, son épée, ou sa « canne à pomme d'or. Mme Vassé, et tant d'autres moitiés d'artiste que je nommerais bien ont aussi des « lits, mais on y retrouve tout ce qu'on y oublie.... »

Quoi qu'il en soit, Loutherbourg fut de l'Académie, et y entra en qualité de peintre de *batailles*. Je n'y trouve point de mal, puisque ses batailles sont fort belles, mais il méritait l'honneur que lui faisait l'Académie à bien d'autres titres. Ses marines, ses paysages surtout, se distinguent par des qualités d'un ordre élevé. Au milieu de cette école du dix-huitième siècle, où le faux goût éloigna si souvent les artistes du sentiment simple et vrai de la nature, Loutherbourg apporte des images pittoresques, des sites rustiques dont les personnages ont un air de bonhomie gracieuse qu'il est plus aisé de sentir que de faire comprendre. Originaire de la Suisse, on retrouve dans ses œuvres, même dans celles où il a le plus abusé de son imagination, un fond de naïveté allemande qui surprend et charme à la fois. On dit qu'il peignait presque toujours de souvenir et qu'il retrouvait dans son atelier, sans croquis et sans esquisses, dans toute leur force, les impressions qu'il avait éprouvées en présence de la nature. Je le croirais volontiers pour ses batailles et ses tempêtes; mais certains de ses paysages sont, à n'en pas douter, la représentation des pays montagneux de la Suisse. Ces belles jeunes

femmes auxquelles il donne à conduire les animaux engagés dans un étroit ravin, rappellent les fraîches carnations, la taille élancée des filles de l'Helvétie : il n'est pas jusqu'au vert un peu cru de ses arbres qui ne soit imité de la vigoureuse végétation des montagnes, Voyez, dans *le Retour de Foire*, cette grande jeune



LA BONNE FERMIÈRE.

bergère qui marche à côté de ces hommes montés sur des mulets, n'est-ce pas une belle paysanne du Valais? Dans la *Halte foraine*, ces rochers coupés à pic, ces arbres si verts et si épais, ces eaux limpides où descendent les vaches altérées, se trouvent-ils ailleurs qu'au fond des vallées alpestres?

Malgré sa réputation et la fécondité de son pinceau, Loutherbourg, comme son maître Casanova, voyait ses besoins grandir plus vite que ses ressources. On lui offrit en Angleterre mille livres sterling par an pour

faire les croquis de l'Opéra. Séduit par ce riche revenu assuré à l'avance et par l'espoir de trouver dans la Grande-Bretagne autant de gloire et plus de profit qu'à Paris, il partit pour Londres en 1771.

En l'année 1788, Loutherbourg ayant connu Cagliostro, gagna dans la fréquentation de cet homme extraordinaire la contagion de l'illuminisme. Devenu thaumaturge, il entreprit de guérir les malades, de rendre la vue aux aveugles. Il avait subi l'ascendant irrésistible de cet illustre aventurier, jusqu'à ce point qu'il en eut, dit-on, le cerveau dérangé; mais le trouble de ses facultés morales ne lui fit rien perdre de la liberté de son talent. Dans le voyage qu'il fit avec Cagliostro, il peignit deux fois la chute du Rhin, une fois au clair de lune. Il publia d'après ces tableaux deux grandes gravures dont il existe des épreuves coloriées. De retour en Angleterre, il y fut employé par le gouvernement à peindre des batailles. Il suivit l'armée anglaise dans les Pays-Bas, et assista au siége de Valenciennes. Loutherbourg peignit ensuite en détail l'attaque de cette place en un grand tableau qui fut montré à Londres pour de l'argent. Gilbray l'accompagnait dans ce voyage pour faire le portrait des officiers supérieurs qui se distingueraient. Bromley a gravé avec bonheur ce tableau de l'*Attaque de Valenciennes*.

J'ai vu à l'hôpital de Greenwich plusieurs de ces batailles navales de Loutherbourg. C'est d'abord le combat de 1794, qui fut livré en vue de Brest, combat à jamais mémorable où périt notre vaisseau *le Vengeur*. La composition en est vaste, les figures sont groupées dans un désordre qui paraît venu du hasard, et qui est cependant calculé pour l'effet pittoresque. La mer est lourde, mais d'un aspect imposant; l'exécution du ciel est seule manquée et lui donne les apparences d'un fond de papier; les voiles des navires sont déchirées, et l'ensemble, rempli de mouvement, produit une impression d'horreur et de frayeur, la fumée qui ternit les vagues faisant valoir les lueurs du combat et les rayons d'une lumière sinistre. Vient ensuite un tableau qui convenait parfaitement au génie de Loutherbourg : c'est la destruction de la fameuse flotte espagnole qu'on appelait l'*Armada*, et que Philippe II avait armée contre la reine d'Angleterre, en 1588. Loutherbourg s'en est tiré en maître; il y a mis toute sa verve, tout son tempérament de peintre; cependant il n'est pas arrivé à la même puissance d'effet que dans le *Combat de Brest*. Ce n'est pas tout. Clairs de lune, couchers de soleil, rivages rocheux, paysages à la Salvator, mêlés de ruines, ce furent autant de sujets qui exercèrent jusqu'au bout le pinceau de l'infatigable Loutherbourg. Les cabinets célèbres de la Grande-Bretagne héritèrent des derniers ouvrages de ce peintre naturalisé anglais par son dévouement à la gloire britannique. Le *Landscape with cattle,* paysage avec animaux, que nous avons vu à Dulwich-College, à quelques milles de Londres, est une sorte de Berghem rembruni, très-piquant dans les lumières, très-énergique dans les ombres.

Loutherbourg rencontra à Londres fortune, honneurs et plaisirs; mais, toujours laborieux, il ajouta de nombreuses pages à celles qui avaient fondé en France sa célébrité. Les belles campagnes de l'Angleterre fournirent un nouvel aliment à son imagination, et plusieurs de ses paysages parurent à Londres dans diverses expositions publiques. C'est là qu'il osa mêler les souvenirs qu'il avait conservés des pays méridionaux avec l'imitation des campagnes riantes et gazonnées qui enchantaient son regard. Quoique cet *embellissement* ait trouvé des admirateurs en Angleterre, la critique doit se montrer sévère pour une mutilation aussi audacieuse de la nature. Tout est harmonie dans la création : ce sentiment, il faut le dire, a souvent manqué à Loutherbourg. En général aussi, ses verts sont crus. Mais il est peu de ses tableaux où l'on ne trouve des parties admirables et dignes des meilleurs maîtres. Les animaux dont il ornait ses paysages sont d'une vérité surprenante : il excellait à reproduire la force massive du taureau, la vigueur élégante du cheval; mais je ne crois point qu'il puisse être surpassé quand il peint cet animal aimé de La Fontaine et vanté par Buffon, ce philosophe pratique, patient, sobre, goguenard et flâneur, l'âne enfin, puisqu'il faut l'appeler par son nom. Nul n'a mieux observé la piteuse mine, l'air triste et humble de cet animal malin, ironique et résigné. Il faut avoir vu le morceau que nous reproduisons dans cette monographie, pour comprendre qu'on puisse donner tant d'esprit à des baudets et peindre des roussins presque aussi aimables que ceux du Fabuliste.

Diderot avait dit : « La furie de ce jeune peintre se jette sur tout, mais c'est dans les batailles surtout « qu'elle se déploie. » D'ailleurs c'était comme peintre de batailles qu'il était entré à l'Académie. L'Europe devait l'accepter pour tel. Catherine II, que son orgueil et les adulations de Voltaire accoutumaient à se

regarder comme la patronne des artiste en renom, lui commanda, vers 1780, une toile de grande dimension représentant le passage du Danube par les Russes, en 1774, sous les ordres de Romanzow. Loutherbourg, qui ne dépensait pas tout son esprit dans ses tableaux, trouva là une occasion de former la plus belle et la plus curieuse collection d'armes de guerre qu'ait jamais possédée un particulier. Sous prétexte de donner à l'œuvre qu'attendait une impératrice la *couleur locale*, et de ne point altérer la *vérité historique*, il fit demander à la czarine les modèles de toutes les armes défensives et offensives en usage parmi les Turcs et les Russes. Catherine satisfit généreusement à sa requête. L'histoire ne dit pas si le tableau en fut meilleur; du moins le peintre en devint-il plus *érudit*.



LE REPOS DU BERGER.

Ces travaux ne l'empêchaient pas de faire les croquis pour les décorations de l'Opéra de Londres, et de toucher exactement les mille livres qui étaient attachées à cet emploi. Il imagina plusieurs procédés nouveaux de décoration, entre autres un moyen très-simple et très-ingénieux d'imiter l'eau tombant en cascades. Il découpa les parties claires de ses eaux peintes, et fit descendre perpendiculairement derrière et juste au travers de ces découpures une toile de couleur bleu-clair parsemée de lames d'argent; le mouvement accéléré qu'on donne à cette toile imite parfaitement la chute d'eau, et produit ce brillant momentané qu'on aperçoit dans les cascades.

Pendant le séjour que Cagliostro fit à Londres en 1787, notre peintre se lia, nous l'avons dit, avec cet homme célèbre et l'accompagna en Suisse. Un instant il songea à se fixer au milieu de ces montagnes qu'il avait peintes avant de les connaître. Mais il revint à Londres, où il vécut encore plusieurs années : il n'y est mort qu'en 1814.

Loutherbourg, à force de s'occuper des décorations d'opéra, imagina des procédés de perfectionnement

dans la partie mécanique du décor. Indépendamment des moyens ingénieux qu'il inventa pour figurer les chutes d'eau et en imiter l'effet jusqu'à la plus parfaite illusion, il fut le premier, dit-on, qui composa des tableaux susceptibles de plusieurs changements par l'effet de la lumière artificielle qu'on promène derrière une toile, préparée avec des substances plus ou moins diaphanes. Ces principes ont servi de base à l'établissement du Diorama, qui ne diffère des inventions de Loutherbourg que parce qu'on ne peut s'y passer de la lumière naturelle. On doit au même peintre l'invention du théâtre mécanique et pittoresque dont les premiers essais eurent lieu à Strasbourg, vers 1780. M. Pierre établit, sous l'Empire, un théâtre de ce genre à Paris, qui excita au plus haut degré la curiosité publique. Il existe encore aujourd'hui au Palais-Royal. C'est le théâtre immortel de Séraphin.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Loutherbourg nous a laissé de fort bons tableaux et de meilleures gravures à l'eau-forte. On remarque dans ces dernières un effet agréable, un bon goût d'exécution, une grande facilité dans le maniement de la pointe et beaucoup d'esprit et d'originalité dans la composition.

Cet artiste a gravé nombre de planches, et depuis le paysage sentimental jusqu'à la *charge* la plus comique, il a traité tous les sujets. Nous trouvons dans son œuvre : *Deux petits cahiers de soldats* dans le genre de Salvator Rosa, bien tournés, bien campés dans leurs diverses attitudes, *un Naufrage* dans le goût de Joseph Vernet ; *une Vache et un Anon*, l'ânon mal peigné et bourru dans la manière de Karel Dujardin et de Berghem, *une Marine* dans le sentiment de Bonaventure Peters, *une Mer houleuse* emprunté de Backhuysen, le tout d'une pointe si vive, d'une exécution si franche, qu'on prendrait Loutherbourg pour le devancier de ces maîtres. Mais là où il ne ressemble à personne qu'à un artiste habile, maître de lui-même, c'est dans les quatres paysages représentant *les Quatre heures du Jour*; c'est encore dans quatre autres belles eaux-fortes désignées sous les titres : *le Matin, le Midi, le Soir* et *la Nuit*; c'est aussi dans *l'Orphée rustique*, dans *la Fraîche Matinée, le Repos du Berger, l'Anier*, gravure que nous avons reproduite, et à laquelle nous avons conservé jusqu'à son titre, qui est aussi de l'invention de l'artiste; enfin, dans *les Joueurs d'échecs, les Travaux rustiques* et *le Sauvage du caveau des Aveugles*; ces deux dernières imprimées en bistre.

L'œuvre de Loutherbourg comprend encore la famille du *Prince Joseph des Maronites*, et comme l'œuvre se compose en partie de caricatures, on se demande si ce ne sont pas des personnages fantastiques ; au surplus, ils sont fort gravement posés tous les quatre, le prince Joseph, son fils, qui fume tranquillement sa pipe, et leurs domestiques nonchalamment assis.

Viennent ensuite : *le Recueil de modes et habits galants de différents pays.* C'est d'abord *un Jeune Normand qui fait ses études.* Sa salle d'étude est la cave de son père ; son livre est une bouteille; *un archinoble Espagnol se disposant à la sieste; un Maigre Bourgmestre* (gros comme un tonneau) *qui casse une croûte avant le dîner ; les Deux Milords qui badinent* (ils se boxent à se faire sauter la mâchoire) ; *des Ivrognes* dans le goût de celui qui sert de tête à cette monographie ; *un Bedeau rubicond, un Saltimbanque qui fait danser des chiens* ; enfin une série de caricatures anglaises (*in the School for Wives*), des hommes, des femmes, dans le goût des *Incroyables* de Carle Vernet ; la plus comique de ces figures a pour titre : *From the Haymarket* : c'est un dandy, un lion musqué, poudré, dont la coiffure aux ailes de pigeon menace le premier étage des maisons de Londres.

Les peintures de Loutherbourg ne sont pas de celles qui prennent place dans les galeries nationales ; ce maître se contente de briller dans les musées de province et les collections particulières, où il est encore assez rare.

Nous en trouvons deux à Dulwich-College, beau musée à quelques milles de Londres — où se trouve aussi son portrait par Gainsborough — représentant l'une et l'autre des paysages avec animaux et figures ; une autre chez le riche banquier anglais sir Thomas Baring, à sa campagne de Stratton. Ce tableau est capital ; il représente *l'Incendie de Londres en 1666.* C'est un fort bon tableau, qui porte la date de 1797. L'hôpital de Greenwich renferme aussi d'importantes marines et batailles navales de ce maître.

Il se voit un ouvrage de cet artiste au Musée de Nantes, représentant un *Berger appuyé sur un Ane et des Moutons dans un Paysage.*

Les tableaux de Loutherbourg se sont rarement produits dans les ventes publiques. Voici le résultat de nos recherches.

VENTE DE LA LIVE DE JULLY, 1770. — *Une bataille* d'un coloris chaud, 200 livres.

VENTE DE DUBARRY, 1774.— *Une Vue de Mer*, 600 liv.

VENTE ROLLAND, 1780. — *La Partie de Campagne* et *les Plaisirs champêtres*, gravés par Mlle Coulet, 300 liv.

VENTE DUBOIS, orfèvre, 1784. — *Une Vue de Mer par un gros temps* : à droite des rochers et une tour. un vaisseau naufragé, 3,400 liv.

VENTE DE MESNARD DE LISLE, 1802. — *Deux précieux dessins rehaussés de blanc. — Une Marche d'animaux au clair de lune* et *un Intérieur d'écurie éclairée par une lanterne.* 370 francs.

VENTE CLOS, 1812. — *Un Gros de Cavalerie prêt à attaquer un village*, 350 francs.

VENTE SAINT-VICTOR, 1823.— *Un Four à chaux*, gravé par Delaunay, 100 francs. *Un Paysage*, forme ovale, orné de figures et d'animaux, 150 francs.

VENTE DUCHESSE DE RAGUSE, 1857.— *Le Départ* : une nombreuse société monte dans un canot pour rejoindre un grand navire qu'on aperçoit en pleine mer. Ce tableau, dit le Catalogue, est digne de Vernet ; 793 francs.

Nous nous arrêtons là, parce que nous n'aurions à constater que des prix à peu près semblables.

Loutherbourg a quelquefois signé ses tableaux, notamment ceux de Greenwich. Voici sa signature d'académicien.

De Loutherbourg

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Française. *Genre, Paysages.*

JEAN-LOUIS DEMARNE

NÉ EN 1744. — MORT EN 1829.



Ce dût être une journée amusante pour les amateurs, que celle où se fit la vente de feu Demarne dit Demarnette. Histoire, paysages, animaux, batailles, ports de mer, foires, conversations, scènes rustiques, on y voyait de tout. Quelle fécondité, disait-on, quelle variété de talent, quelle souplesse! Et en effet, l'on eût dit que ce Belge francisé voulait résumer en lui seul l'ancienne école des Pays-Bas tout entière. Ici, c'était un *Champ de blé* à la façon de Ruysdael, ou un *Port de mer* rempli de marchands asiatiques et européens dans la manière de Jean-Baptiste Weenix et de Lingelbach; là, une *Ferme ombragée d'arbres* rappelait, sous un aspect plus moderne, l'inimitable Karel Dujardin, avec cette différence que le gentilhomme du peintre hollandais était remplacé par un jockei monté sur un cheval blanc, tel qu'aurait pu le dessiner Carle Vernet. A

droite, étincelait une petite *Bataille* dans le goût de Philippe Wouvermans, où l'on admirait le mouvemen de quelques fantassins qui suivaient, la baïonnette haute, des dragons accourus à la défense d'un porte-enseigne français, attaqué par des Autrichiens. A gauche, c'était une *Foire* animée par les gestes et les cris d'un charlatan, comme les faisaient Lingelbach, François de Paula Ferg et le vieux Michaut. Plus loin, tournait un *Moulin à eau*, à l'imitation du grand Hobbéma, ou bien un *Abreuvoir champêtre* aussi charmant que ceux de Berghem; ailleurs, s'agitait une *Danse de villageois* dans le genre de Corneille Dusart, tout à côté d'une élégante *Conversation*, style de Metsu; on remarquait enfin çà et là des sujets historiques, des plages et des étables renouvelés d'Adrien Van de Velde, des *Maîtres d'école* imités de Gérard Dow, un *Cincinnatus* de retour à sa charrue, ainsi qu'aurait pu le concevoir M. Vien, une *Voiture publique* entourée de pauvres gémissants et de servantes d'auberge, des *Intérieurs russes* dans la donnée de Leprince, des *Cascades* à l'exemple d'Everdingen, ou des *Grandes routes*, dont on peut dire que Demarne était l'inventeur.

Chose singulière! Ce peintre si varié fut souvent taxé de monotonie. Il peignit tant et tant de tableaux dans le cours de sa longue et laborieuse vie, qu'on l'accusa, mais avec bienveillance, de se répéter et d'être semblable à ces diseurs de bons contes qui sont enclins à redire les mêmes histoires. Cette apparente contradiction entre les éloges que méritait Demarne et les reproches qu'il encourut, s'explique donc aisément par la prodigieuse fécondité de son pinceau, comme aussi par son éducation qui lui fit parcourir successivement tous les degrés de l'art. Né à Bruxelles en 1744, Demarne montra fort jeune une inclination générale pour la peinture, sans acception de tel ou tel genre. Son père, qui était officier au service de l'empereur d'Allemagne, étant mort sans laisser de fortune, le comte Welowski, qui avait épousé la sœur de Demarne, voulut l'emmener avec lui pour le faire entrer dans les gardes-nobles du roi de Pologne; mais Demarne préféra son art à toutes les promesses de l'ambition. Il vint à Paris et prit pour maître M. Briare, chez lequel il peignit d'abord l'histoire, puis le paysage historique; il passa huit ans à étudier dans l'atelier de ce peintre.

L'année même où David fut couronné vainqueur, Demarne concourut pour le prix de Rome: c'était en 1772. Mais le compétiteur du grand David était sollicité par une autre vocation, moins brillante et moins haute. Comme s'il se fût souvenu de son origine, il s'éprit d'amour pour les petits grands maîtres des Pays-Bas, et en 1784, à l'âge de quarante ans, il peignit dans la manière de Karel Dujardin un paysage avec animaux, qui le fit recevoir à l'Académie royale de Peinture. Mais pour un paysagiste, il y avait alors, au sein même de l'Académie, deux dangers également redoutables: la mode et le style. Je veux dire que Demarne y entra dans un de ces moments de transition où l'on risque autant d'être perdu par la routine que d'être égaré par les novateurs. Entre les paysages vert-pomme de Boucher et l'inflexible réforme que l'autorité de David allait amener dans toutes les parties de l'art, Jean-Louis Demarne prit le bon parti, du moins pour un peintre de genre et de paysage; il se réfugia, comme Chardin et comme Greuze, dans les bras de la nature. Toutefois il ne put s'affranchir entièrement, nous le verrons, de l'influence du milieu où il vécut, et s'il rompit avec la mode du dix-huitième siècle, il ne sut pas se préserver toujours de ces importunes velléités de style qui ont nui à son talent beaucoup plus qu'elle ne l'ont servi. Pendant que David ramenait impérieusement l'école aux traditions de l'antique, Demarne donnait, des premiers, l'exemple d'un simple retour à la nature. Mais en abandonnant les paysages postiches de la décadence, il ne put se défendre d'emprunter à l'école nouvelle quelque chose de factice et de convenu qui jurait avec la naïveté du paysage. Cette tendance lui venait certainement de ce qu'il avait commencé par étudier l'histoire, puis le paysage historique, de telle sorte que les grandes lignes de l'art statuaire et les formes grecques, tant recommandées par la réforme naissante de Vien et de David, le poursuivaient en pleine campagne, jusqu'au bord du ruisseau où il s'asseyait pour copier une rangée de saules.

Simple de mœurs, spirituel autant qu'ingénu, et cachant toujours une certaine malice sous sa bonhomie, Demarne était un homme des plus aimables. Il était grand, maigre et fin dans sa tournure comme dans sa politesse; sa figure était agréable et ne manquait pas de distinction. Philosophe pratique, sobre et sans besoins, il aimait la nature, mais un peu trop en citadin. Je ne crois pas que la campagne l'ait jamais bien fortement ému; mais du moins elle l'amusait, et sans s'élever jusqu'à la rêverie, il y prenait plaisir franchement, comme font les Parisiens en vacances. Un jour qu'il se rendait à pied à une maisonnette qu'il avait achetée du côté de

Saint-Denis, il se prit à regarder la route, et qui le croirait? il la trouva jolie. Que ne voit-on pas avec les yeux d'un artiste? Oui, cette route unie, plate, monotone et prosaïque à périr d'ennui, elle parut charmante à Demarne. Il y prit goût; il pensa qu'il y aurait de l'imprévu à ouvrir ainsi une grande route en ligne droite sur la toile. Il pourrait la planter d'arbres, la border de monuments nobles ou familiers, de chapelles gothiques aussi bien que des bâtiments d'une ferme, y faire passer des chariots villageois, des diligences, des troupeaux. C'était d'ailleurs un des plus difficiles problèmes de la perspective que de percer ainsi un tableau à perte de



A. PAQUIER. D. CARBONNEAU. SC

LA FERMIÈRE.

vue. Le seul Breughel de Velours en avait donné l'exemple, mais en s'attachant plutôt aux voyageurs qu'à la route elle-même.

Ainsi pensait le bon Demarne, et chemin faisant il avait déjà peint sa *Route* en pensée, quand il arriva fort tard pour dîner à sa petite maison. D'abord il s'en tint à la vérité pure, au portrait. Plus tard il y mit du sien, il varia sa route au moyen d'épisodes pris tantôt dans la vie commune, tantôt, mais plus rarement, dans le genre historique. Habile à peindre l'architecture, il en employait les motifs pour donner de la diversité à l'objet de ses redites. Les *grandes routes* qu'il exposa aux salons de l'an IX et de l'an X, furent remarquées et vantées comme des nouveautés heureuses. La dernière est un de ses chefs-d'œuvre. On y voit une grande route fuyant en ligne droite aussi loin que l'œil peut aller. A droite, s'élève la ferme d'une abbaye avec une grande porte d'architecture gothique sous laquelle rentre un chariot chargé de gerbes. A la suite du chariot sont des femmes et des enfants qui ramassent et portent des épis. En traversant la route, on rencontre un toucheur de bœufs, un berger menant des moutons, et, au loin, on aperçoit un courrier avec son guide. Il

faut admirer la fraîcheur que les eaux courantes du fossé sous les murs de la ferme, répandent dans toute cette composition, et le contraste qu'elles forment avec l'aridité du reste du tableau. Le chariot chargé de gerbes détermine la saison de l'été ; le pavé brûlant et brillanté par la réverbération du soleil, indique l'heure de midi. Cependant, l'ombre des arbres se projette en travers de la route, et la verdure de ces arbres eux-mêmes n'est point celle de la saison et de l'heure. Les rigoristes ne manquèrent point d'observer que les ombres se raccourcissent à mesure que le soleil s'élève, et que les arbres ne sont pas au mois d'août aussi verts qu'au mois de juin ; mais les vrais amateurs, ceux qui en peinture font passer l'art avant toute chose, ceux-là défendirent Demarne, en disant que l'effet était plus nécessaire dans un tableau que la logique elle-même, et qu'il fallait excuser de telles licences, quand elles avaient pour but de nous plaire.

Les *Salons* du temps retentirent des éloges de M. Demarne. On fit ressortir l'esprit de sa touche, la finesse de son pinceau, particulièrement dans les figures d'hommes et d'animaux. Mais on releva un excès de crudité dans le ton des arbres, en feignant de croire que le peintre avait compté sur le temps pour éteindre l'éclat de ses couleurs et en fondre les teintes. Mais ce qui fut admiré presque sans réserve, ce fut une esquisse peinte de la *Bataille de Nazareth*, que la malice ou l'ignorance de l'ordonnateur avait reléguée dans le coin le plus obscur du salon. Un critique fort compétent, celui du *Journal des Débats*, osa dire que cette esquisse était des meilleures. Or, il faut se rappeler qu'en cette même année, 1801, la bataille de Nazareth avait été le sujet d'un concours, et qu'à ce concours s'était présenté celui qui fut le grand peintre des batailles du Consulat et de l'Empire, Gros. « La bataille de M. Demarne, dit le *Journal des Débats*, a plus de mouvement qu'aucune de celles exposées « dans le grand salon, mais pas assez de fracas encore. Qu'un général soit de sang-froid, qu'il donne un coup « de sabre ou tire un coup de pistolet de l'air dont il donnerait un ordre, rien de mieux dans l'histoire et sur « le champ de bataille; mais dans un tableau on veut des figures animées, de l'emportement dans les hommes, « de la frayeur dans les chevaux... Le musulman renversé sous son cheval tient l'étendart du prophète des « mains et des dents... le dragon debout, son cheval abattu entre ses jambes, périra là ou portera le drapeau « au quartier général. » Que pensez-vous de cette audace inattendue! le bon et naïf Demarne le disputant une fois au grand peintre de *Jaffa* et d'*Aboukir !*

En de pareils sujets, Demarne mettait tout le feu de son patriotisme. Généreux citoyen, il n'avait pas hésité, quoique peu riche, à porter ses bijoux à la monnaie pour secourir la patrie en danger. Au moment même où il accomplissait gaîment ce noble sacrifice, il se contentait, pour prix de ses tableaux, d'un payement en assignats. Un tel désintéressement, si honorable pour le citoyen, fut nuisible à l'artiste. Demarne se vit obligé de travailler, pour vivre, à la manufacture de Sèvres et à celle de M. Dihl. Ses peintures en souffrirent. Sa touche, de spirituelle qu'elle était, devint fondue à l'excès, et il tomba naturellement dans cette manière qu'on a tant et si justement décriée sous le nom de manière *porcelaine*. Pour comble, il avait fait la connaissance du peintre Meunier qui était aussi marchand de tableaux, et sans qu'on en sût bien la cause, il s'était acoquiné chez lui, et comme Watteau, il avait peint des tableaux de pacotille. Il est à croire qu'il y avait un peu d'amour là-dessous. Quoi qu'il en soit, son talent de peintre, d'abord si naïf et si frais, se ressentit de ce déplorable abandon. Les amateurs s'en aperçurent et le lui reprochèrent assez vivement. L'auteur du *Pausanias français au salon de* 1806 se plaignit que l'art dégénérât ainsi en un pur métier. Déjà les manufactures avaient débauché Demarne, Drolling, Swebach, Mallet et beaucoup d'autres. Malheur à l'artiste qui descend au rang d'entrepreneur ! les honneurs de son talent sont tout entiers pour le manufacturier que l'on couronne. C'est ainsi, disait-on, que dans les courses de New-Market les propriétaires et les jockeis remportent les prix qu'ont mérité leurs chevaux. — Le rapprochement était cruel, mais il était assez juste.

Cette nécessité de composer toujours et sans cesse avait affaibli Demarne. Devenu producteur infatigable, de peintre charmant qu'il était, il fut amené à se copier lui-même. Sa fertilité le fit paraître monotone, lui si varié pourtant dans ses aptitudes! Et en effet, pour suffire à l'alimentation des manufactures de porcelaines et entretenir le commerce de Meunier, Demarne dut retourner de mille manières les mêmes idées. L'abreuvoir, la route, le retour de foire, la grange où l'on bat le blé, la cour d'une ferme, l'arrivée des diligences à l'auberge, tels étaient ses motifs favoris! mais que de variantes il y trouva ! Combien de détails piquants

et de gracieux épisodes il sut inventer pour rajeunir son thème! Tantôt c'était l'architecture qui changeait la physionomie du tableau; tantôt c'était la condition des personnages et leur costume; tantôt un souvenir historique, une scène tirée des romans populaires, un trait connu, venaient prêter du nouveau à une composition cent et cent fois recommencée. Demarne était prodigieux pour cela; il savait tout faire, il avait tout vu et tout retenu. Le voilà qui pratique une étable dans l'intérieur d'une ancienne église gothique. Vaches, moutons, chèvres et poules vivent là pêle-mêle. Le cochon a son auge appuyée contre un pilier de la nef. La



ANIMAUX.

servante qui donne à manger aux poussins a accroché un licou aux colonnettes du moyen âge. Là c'est une cour d'hôtellerie comme Demarne en fit souvent; mais pour varier son sujet, il y fait entrer successivement des voyageurs de toute espèce, marchands, prêtres, militaires, villageois, bonnes d'enfants. Ce cheval blanc monté aujourd'hui par un lancier qui envoie des baisers à la maritorne de l'auberge, demain sera mené par un jockei suivi de deux épagneuls. Telle figure qu'on a vue emplir un seau dans une mare, monte ailleurs par une échelle au grenier à foin. Les actions changent, les personnages se transforment ou sont travestis, l'heure du jour n'est plus la même, et sous des lumières différentes, le scintillant et gai tableau de la veille devient grave, tranquille et doux. Homme du monde, Demarne puise des variantes partout, dans la lecture, dans la conversation. Son âne, par exemple, cet ami familier qu'il peignait si bien, avec esprit comme Berghem et Loutherbourg, avec grâce comme Dujardin, il se plaisait à le mettre en scène sous des couleurs historiques. Je me souviens d'avoir vu un petit tableau où Demarne avait représenté Henri IV écoutant la harangue d'un maire

de village, lequel est interrompu par un âne qui se met à braire. Il n'est pas jusqu'aux jolis contes de Perrault qui n'aient fourni au peintre des prétextes de paysages. La terrible histoire du *petit Poucet* lui donna l'occasion de peindre des forêts obscures et une maison gothique, mystérieusement ombragée, qui était celle de l'ogre. Enfin *Robinson dans son île*, tirant un oiseau tandis que Vendredi, saisi de frayeur, tombe sur ses genoux, fut un des mille épisodes dont il se servit pour montrer la souplesse de son talent, et aussi pour peindre par exception une campagne sauvage, garnie de plantes exotiques, avec une échappée de vue sur la mer.

Et pourquoi donc un tel artiste fut-il accusé de monotonie? Personne au contraire ne fut plus étonnant par l'universalité. J'ai vu de lui des *marines* excellentes, supérieurement bien touchées, surtout des *plages* animées par des figures de pêcheurs, à l'état de récréation ou de repos. Demarne n'est pas de ces peintres qui, du moment que leur portefeuille est plein, croient que leur tête peut rester vide. Sans doute il a beaucoup travaillé avec des cartons, des études, des croquis, mais son véritable portefeuille fut son imagination féconde, sa mémoire bien meublée. Par une bizarrerie de la critique, on fit à Demarne, touchant sa peinture, les reproches que précisément il ne méritait point. On voulut sacrifier ses paysages, ses pastorales et ses abreuvoirs à ses tableaux de genre. « M. Demarne, dit l'écrivain qui se cache modestement sous le nom de *Pausanias*[1], ignore sa « supériorité dans les tableaux de genre. C'est là qu'il excelle.—L'auteur parle ici de l'*intérieur d'une ferme* qui représente le retour d'un soldat dans sa famille après la campagne d'Austerlitz.—Il y a une âme infinie dans les « têtes, surtout dans celle du père ; c'est un vrai poëme que ce tableau. J'y trouve tout le goût de la meilleure « touche française avec toute la couleur et la transparence du pinceau flamand. Il y a des épisodes charmants, « neufs, dignes du bon Lafontaine, un chien qui aboie, des bœufs qui passent leur large tête à travers une « méchante cloison, et qui mugissent à l'unisson ; puis tout le détail d'un ménage patriarcal, une famille « simple, bonne, hospitalière, une famille enfin. » Là-dessus le critique conseille à Demarne de peindre plutôt ces petites scènes touchantes qui se passent à côté des grandes scènes héroïques. « Qui le croirait? ajoute l'écrivain, ce beau tableau, qui dans la suite des temps sera payé bien cher, appartient encore à l'auteur. Il y a beaucoup d'artistes qui s'occupent de vendre : celui-ci ne s'occupe que de peindre. »

En effet, Demarne n'était pas homme à faire un pas pour vendre ses tableaux : heureusement qu'on y pensait pour lui. Les étrangers, qui raffolaient de ses peintures, nous enlevèrent les meilleures ; ils nous laissèrent la pacotille. Pour voir des Demarne vraiment admirables, tels qu'en possède à Paris M. Defrance, il faudrait aller jusqu'en Russie; car à l'exception d'un très-petit nombre, les chefs-d'œuvre de ce paysagiste sont aujourd'hui à Saint-Pétersbourg. M. Demidoff le père était un admirateur passionné des Demarne; il les achetait d'avance et en donnait de grands prix, d'autant qu'il n'était pas sans avoir des concurrents assidus, et entre autres un certain comte de Narp, qui, dans son enthousiasme, aurait voulu accaparer le talent du peintre. Ce riche amateur l'entourait de soins, l'attirait dans son château, l'y retenait des mois entiers, à force de prévenances, de lectures et de musique, et lui payait grandement les tableaux qu'il avait eu le plaisir de voir faire, depuis l'ébauche jusqu'au dernier coup de pinceau.

Un homme aussi laborieux et aussi bien payé ne pouvait rester pauvre, ayant d'ailleurs peu de besoins. Demarne, à en juger par l'extrême simplicité de ses goûts et la modestie de ses dépenses, aurait pu passer pour avare : il n'était que sobre. L'avarice était trop au-dessous de son cœur. On sut pourtant qu'il enfouissait son argent dans la terre, sous les arbres; mais cette manie venait chez lui d'une paresse incurable à l'endroit de ses intérêts, et des spéculations ou démarches qu'il aurait fallu faire pour augmenter sa fortune ou seulement pour la conserver. Demarne n'avait de passion que pour son art; il ne songeait qu'à peindre et jamais à vendre, comme dit son critique. Un jour, la commission des Amis des arts remarqua un de ses tableaux au salon et voulut l'acheter. M. Saint, qui était de la commission, alla voir Demarne, lui fit part du désir de la société des Amis des arts. Mais il fallait envoyer une demande : car c'est un des travers de notre esprit, en France, que de vouloir toujours des *demandes ;* comme s'il n'était pas plus gracieux et plus digne, même pour soi, de courir au devant du mérite, et d'épargner aux hommes vraiment distingués l'inutile déboire du métier de solliciteur.

[1] *Le Pausanias français au salon de* 1806. Paris.

On ne donne ordinairement la croix qu'aux artistes qui la *demandent*. On n'est reçu de l'Académie que sur sa *demande* et après quarante mortelles visites à quarante immortels. Demarne, dans sa dignité, doublée cette fois de paresse, aima mieux ne rien vendre que de se résoudre à pétitionner, pensant avec raison que sa demande n'ajouterait pas grand'chose à la valeur de son paysage. Il en fut de même quand se présentèrent des vacances à l'Institut. Demarne assurément y avait de son temps plus de titres que personne, en tant que peintre de genre et de paysage. C'était bien un titre aussi que d'avoir été membre de l'ancienne Académie de peinture; mais



PASSAGE DU GUÉ.

Demarne s'avisa fort tard de se mettre sur les rangs; il s'y prit d'ailleurs avec tant de gaucherie et si peu de zèle, qu'on feignit de croire qu'il y tenait médiocrement, et l'on fit plaisir à un autre[1].

La nature avait donné à ce Flamand d'origine de véritables qualités de peintre, de la facilité, une impression naïve, sans profondeur, il est vrai, un talent d'observation rempli de finesse, quelque chose de la grâce de Van de Velde et de l'esprit de Karel Dujardin : mais l'école le gâta. Il y apprit sans doute à bien dessiner, ce qui est d'une importance capitale pour un paysagiste; mais l'influence tyrannique de l'école de David, dominante en Europe, vint déranger mal à propos ses qualités natives. Le style et le genre sont deux choses qui n'aiment pas se trouver ensemble. Je ne vois point pour mon compte ce que peut avoir à faire le style dans une étable.

[1] Je tiens tous ces détails sur Demarne de M. Pérignon père, ancien expert de nos musées, qui a bien voulu les rechercher pour moi dans ses souvenirs.

Qu'on y peigne de belles vaches couchées, de jolies chèvres aux lignes capricieuses et au poil soyeux ; que la poule y rassemble ses poussins; qu'il y ait de la douceur dans les brebis, de la tendresse dans les agneaux ; qu'une chaude lumière vienne caresser les toisons et les pelages, et les enlever sur l'obscurité transparente du fond : il ne faut rien de plus, ce me semble. Le tableau est tout fait, la nature et le peintre ont composé un chef-d'œuvre de compte à demi. Que si maintenant vous introduisez là le moindre souvenir de l'idéal, le moindre lambeau d'antiquité, voilà que ce plaisir simple de tout à l'heure est dénaturé, l'intérêt s'en va.

La domination de David et ses préceptes aussi impérieusement enseignés que fidèlement obéis, devaient être funestes à l'humble peintre des bergeries et de la vie commune. Ce grand et unique effort de toute une école vers l'idéal aboutissait naturellement au dédain de la réalité. Bien que la poésie de la nature et celle de l'homme aillent finalement se rejoindre dans une région élevée, il est certain qu'on les regardait alors comme incompatibles, ou plutôt que le simple observateur de la nature passait pour méconnaître la haute dignité de l'art. De là, ces intentions de style que chacun se croyait tenu de montrer, du grand au petit. Ce qu'il y eut de plus fâcheux, du reste, c'est qu'en dehors du peintre des *Sabines*, échauffé d'un enthousiasme sincère et d'un véritable génie, il se forma, dans les ateliers comme dans le monde, un hellénisme factice tout à fait intolérable. Demarne y céda comme les autres. Voyez la plupart de ses ouvrages, peintures, dessins, eaux-fortes, vous y retrouverez cette affectation. On dirait que les beautés du Directoire, en sortant de l'atelier de Vien, se sont retirées dans les paysages de M. Demarne, avec leur mouchoir noué à l'antique, leurs tailles hautes, leurs robes blanches d'une noblesse immaculée. Telle fermière au profil grec qui donne à manger à une chèvre, est peut-être madame Regnault de Saint-Jean-d'Angely. Au milieu des bonnes vaches du pâturage, des vrais moutons de l'étable, Demarne conduit toujours des femmes d'une beauté auguste qui rappellent à la fois la statuaire antique et les salons athéniens de Paris. Il y a de quoi sourire à ce mélange des plus purs idiomes avec le patois de la banlieue. Assurément lorsque faunes et dryades traversent le bocage de Paul Bril, cette classique réminiscence n'a rien qui m'étonne, tant elle est en harmonie avec le paysage arcadique du maître et répond à ce sentiment exalté de la nature qui la faisait confondre par les payens avec la divinité même. Mais s'il m'arrive de me promener aux environs de Montfermeil, je suis choqué d'apprendre que la fraîche laitière du pays est une nymphe de la famille de celle qui fut changée en génisse et passionnément aimée du vieux Jupiter.

A déjeuner, je prends le lait
Qu'une jeune lo me procure,
Simple et frugale nourriture;
Mais c'est Claudine qui le trait.

Oui, c'est Claudine. Et décidément les divinités mythologiques sont fort déplacées en un paysage champêtre. Diane chasseresse n'a jamais fréquenté, je crois, la route de Saint-Denis ; elle serait fort surprise en tous cas de nous rencontrer, nous autres bons bourgeois, lorsque nous franchissons les barrières pour aller faire un dîner sur l'herbe avec le pâté de rigueur et le melon prémédité. Voilà le grand défaut de Demarne. C'est un Parisien de pur sang; la campagne ne l'émeut point, mais elle l'amuse; elle ne le fait point rêver, mais elle lui donne du plaisir comme en prennent les citadins en partie fine. Que n'a-t-il peint seulement dans ses paysages des animaux avec de vrais pâtres ! Que n'est-il allé à cent lieues de la grande ville au lieu de s'arrêter si près de l'octroi ! Ses paysans, plus naïfs, ne seraient pas les gaillards délurés qui dansent au bal de Sceaux, c'est-à-dire de faux paysans. Quelquefois ils sont drapés de manteaux classiques jetés avec une emphase ridicule. Quant aux animaux, ils sont toujours admirables chez Demarne. On ne les dessine pas mieux. Et comme il en saisit bien le caractère sans sortir du plus parfait naturel, et sans y rien mêler de sa propre individualité, en quoi il se distingue des grands maîtres hollandais qui ont mêlé chacun leur sentiment personnel à la vérité, celui-ci la grandeur et la puissance, comme Albert Kuyp, celui-là la douceur, la grâce, comme Van de Velde, Van der Does et Karel !

S'il eut, en vrai Parisien, l'entente de la villégiature au lieu d'avoir le sentiment de l'agreste, Demarne en

revanche posséda toutes les qualités du Parisien, entre autres, l'esprit d'observation. On a cité longtemps les *Foires* de Paula Ferg, de Bout, de Michaut; l'on peut citer, comme des chefs-d'œuvre de ce genre de composition, celles de Demarne. Il en exposa plusieurs aux divers *Salons* de l'Empire, et si l'on vit certains épisodes se reproduire dans ses tableaux, c'est que lui-même les avait vus se reproduire ainsi dans la nature. Les journaux du temps vantèrent ses *Foires* beaucoup plus que ses paysages. La condition de chaque personnage se reconnaissait à son accoutrement, et mieux encore, à ses gestes, à sa physionomie, à sa



E. BOCUURT. DEL. DEMARNE. P.T. L. SOTAIN. SC.

LE REPOS.

contenance. On y distinguait le vendeur de l'acheteur, le cultivateur du marchand, celui qui n'est venu que pour troquer son âne — car ce sont des foires aux bestiaux — d'avec cet autre qui a conduit un troupeau de moutons; le berger ne ressemble pas au marchand de bœufs, et tous les deux ils ont une autre tournure que celui dont le génie s'applique à engraisser des porcs. Les grandes affaires se traitent gravement à l'écart et seulement par les hommes; plus loin se font les petits marchés où interviennent les femmes et les enfants, pêle-mêle avec les promeneurs venus là pour leur amusement. Dans le lointain, sur un coin de prairie, on aperçoit des cabarets, des chanteurs, des marchands d'orviétan. Tous ces détails sont pleins de vérité, d'esprit et de finesse. Mais la couleur du peintre, jusqu'alors fraîche et brillante, parut ici briquetée, défaut qui fut celui de sa vieillesse.

On ne connaîtrait pas Demarne si on ne le connaissait que par ses tableaux. Sa peinture devenue sèche a souvent l'aspect du papier. Il avait commencé par avoir un pinceau vif, spirituel, et généreux : l'excès de la

pratique et l'habitude de peindre sur porcelaine avaient oblitéré en lui les facultés de l'artiste, en ce qui touche le technique de l'art. Mais où il faut le voir dessiner, colorer en maître, c'est dans ses eaux-fortes. Les animaux y sont traités avec la précision de Paul Potter et son énergie. Leur anatomie y est savamment écrite, et les détails du pelage sont rendus fidèlement, d'une pointe attentive et ferme, sans mesquinerie ni pauvreté. La composition en est presque toujours heureuse et l'exécution remplie de goût. Bien que les travaux n'y soient pas très-ménagés, si ce n'est dans les ciels, la lumière y abonde. Mais s'il procède en général par oppositions tranchées et par jours frisants comme Boissieu, quelquefois il arrive à des demi-tons charmants et réussit à merveille la légèreté des seconds plans et l'indécision des lointains. Une pièce vraiment admirable, c'est celle que nous appellerons le *Troupeau sur le pont ;* on en lira la mention dans le *Catalogue des Eaux-Fortes de Demarne*, dressé pour la première fois à l'article *Recherches et Indications.* Cette belle estampe peut aller de pair avec les meilleures des meilleurs maîtres hollandais. Quant aux figures, elles sont faites avec beaucoup de soin ; mais les têtes et les ajustements de femmes présentent ce caractère maniéré à l'antique dont nous avons parlé plus haut : type constant chez lui et qui est pour ainsi dire sa signature. En somme, c'est un œuvre fort agréable à parcourir que celui de Demarne. Les bêtes, les arbres, les terrains, les plantes, les fabriques, tout fait plaisir à voir : la fontaine rustique où s'abreuvent chevaux, bœufs et moutons, aussi bien que le pont ruiné qui traverse d'une seule arche la rivière basse, et la clôture du verger en branches noueuses, et l'écuelle de bois que lèche le chien de la ferme, et la charretée de foin que l'on rentre, tandis que la famille est assise sur le pas de la porte, occupée à écouter une lecture ou à deviser.

La vie du bon Demarne se passa ainsi doucement dans les habitudes régulières qu'il s'était créées. Il jouissait d'un atelier à la Sorbonne, comme Prud'hon et mademoiselle Mayer. Là, il dinait en se levant, à sept heures du matin, travaillait sans relâche jusqu'à quatre heures, faisait un tour de promenade aux barrières avec son carrick bleu, et revenait finir tranquillement sa journée au Palais-Royal, dans le café du Caveau dont il était le patriarche. Chaque soir il y donnait audience aux marchands de tableaux, aux amateurs et aux habitués qui se plaisaient à l'entendre parler, car il parlait finement et contait avec grâce. Quand on l'eut fait déloger de la Sorbonne avec les autres artistes, il alla s'établir aux Batignolles, sans doute pour être à proximité de cette route de Saint-Denis qu'il avait inventée dans sa jeunesse, et qui l'avait conduit au succès. Vieillard ferme, alerte, robuste, Demarne prolongea sa vie jusqu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Il mourut aux Batignolles le 23 mars 1829, laissant plusieurs enfants, notamment une fille aimable et jolie qu'il avait mariée à un artiste distingué, M. Robert, peintre de la manufacture de Sèvres. Quelques mois avant sa mort, il avait reçu la croix, mais ce fut cette fois sans la demander. Dans sa philosophie, il s'était consolé de n'être point de l'Institut, mais voyant décorer de jeunes peintres qui ne le valaient point, il ne put se défendre d'en témoigner de l'humeur. On en parla sans doute au ministre et l'injustice fut réparée. Le jour de la distribution des récompenses qui eut lieu au Louvre à la suite du salon de 1828, Demarne, qui ne s'y attendait point, entendit proclamer son nom ; il en fut si vivement ému, qu'en prenant la décoration de la main du roi, il fondit en larmes. Charles X parut frappé de cette joie d'enfant dans un vieillard octogénaire, tandis que certains jeunes artistes venaient de recevoir leur décoration comme on touche le prix d'une créance exigible.

Les qualités de Demarne — il en eut beaucoup et des meilleures — furent toutes à lui. Ses défauts au contraire furent ceux du temps où il vécut. Né avec de l'imagination, de l'esprit, de la grâce et un talent naïf, il se vit presque forcé de mêler quelque chose de faux à cette réalité dont il avait un sentiment si fin et si vrai. Par malheur pour sa gloire, Demarne traversa trois époques également factices. Dans sa jeunesse, il se trouva au milieu d'une société qui cherchait l'idylle et admirait beaucoup Marie-Antoinette déguisée en laitière. Vint ensuite la passion de l'antique, le changement des paniers en chlamydes ; madame Tallien chaussa le cothurne, et pour ne pas boire dans des tasses, l'on but dans des patères. Enfin, dans sa vieillesse, Demarne vit poindre le romantisme dont beaucoup de gens et lui-même ne comprirent pas le sens, la saveur et la poésie. De sorte qu'un peintre que réclamait la nature et qui par une vingtaine de ses tableaux, entre mille, s'est élevé au rang des maîtres, se vit gagner et entraîner malgré lui par les travers

de ses contemporains. Ce n'est pas sa faute, après tout, si, dans le temps de son apogée, les critiques



AU BORD DE L'EAU.

d'art prenaient le nom de *Pausanias*, et si l'on ne pouvait rencontrer Lubin rentrant à sa ferme sans l'appeler *Cincinnatus*.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Demarne a gravé à l'eau-forte avec beaucoup d'esprit, de grâce et de couleur quarante pièces qui n'ont été décrites nulle part. Nous en offrons aux amateurs un catalogue succinct, mais précieux, qui nous a été obligeamment communiqué par M. Guichardot. On remarquera que la brève indication du second état de ces planches renferme implicitement celle du premier.

1. Le titre : *Paysage entouré d'arabesques*. Le chiffre 1 qui a été gravé dans le deuxième état, au-dessous de l'angle du trait carré inférieur, à droite, a été effacé ; on en aperçoit encore la trace.

2. *Le Marchand de légumes*. Le trait carré du bas, à droite, est terminé et le perpendiculaire, du même côté, près du poêlon, est régularisé.

3. *L'embarcation*. Les marges du cuivre sont nettoyées et le trait carré est régularisé.

4. *Les deux figures assises au bord de l'eau*. Les taches d'eau-forte, dans la marge du bas, ont été effacées.

5. *Homme assis à terre et lisant*. Il y a un trait carré qui entoure la composition.

6. *La femme buvant à une fontaine*. Le bord inférieur de la planche n'est plus raboteux. On a des épreuves modernes du précédent état.

7. *La femme et les deux vaches*. Le trait carré, à l'exception du petit intervalle au-dessous de la vache couchée, est régularisé, et on a fait un ciel en petits points jusqu'à l'angle supérieur de la gauche. On a des épreuves modernes avant le trait régularisé, mais elles ont un trait échappé.

8. *Les deux hommes dans un bateau*. Le trait carré est régularisé et le ciel, aux deux coins supérieurs, est terminé.

9. *La vache à l'abreuvoir*. Le trait carré du haut est mieux exprimé, de manière à être aussi fort que la bordure.

10. *La fileuse au fuseau*. Le trait carré, du côté droit, est mieux exprimé.

11. *La vache se frottant la tête contre l'arbre*. Le trait carré entoure la composition.

12. *La vache debout et la vache couchée*. L'aquatinte est très-apparente.

13. *Le berger gardant ses moutons*. Les marges du cuivre sont entièrement nettoyées et les angles du trait carré, du côté gauche et au bas de la droite, sont mieux exprimés.

14. *La cascade tombant d'un rocher*. Le trait carré a été régularisé et quelques travaux ont été ajoutés en haut, sur le ciel et au bas du terrain, sur une petite place blanche qu'on remarque près de l'angle droit.

15. *Le Troupeau sur le pont*. C'est le chef-d'œuvre de Demarne. L'azur est terminé jusqu'au trait carré, à droite, par la continuation de petits traits horizontaux.

16. *L'arbre renversé.* Les marges du cuivre sont entièrement nettoyées et le trait carré est régularisé de manière à ne plus laisser d'intervalles.

17. *La ferme.* Les essais de pointe, dans les marges inférieure et supérieure, ont été effacés et le trait carré a été régularisé.

18. *Les deux arbres au bord de l'eau.*

19. *L'homme et la femme assis sous l'arbre.*

20. *L'homme assis près d'une femme, gardant trois vaches.* Les deux petits traits horizontaux dans la marge, au-dessus de l'angle droit, ont été effacés et les coins du trait carré ont été terminés, à l'exception de celui du bas, à droite.

21. *Les ruines au bord de l'eau.* Planche brûlée par l'eau-forte. Les épreuves sont noires comme un pot d'encre.

22. *La femme menant des animaux vers une rivière.* Les angles du trait carré inférieur sont terminés et la tache d'eau-forte, dans la marge du bas, a disparu.

23. *La femme un panier au bras.* Elle dirige ses pas vers la gauche. A l'angle droit de la marge inférieure il y a un chiffre ressemblant à 16, exprimé légèrement.

24. *La vache et les deux veaux.* La tache d'eau-forte sur la marge, à droite, est effacée et le trait carré entoure la composition.

25. *Les deux vaches se léchant.* L'angle du haut, à droite, est terminé et de plus, il y a de l'azur au-dessus des nuages. La marge est nettoyée.

26. *Le coup de vent.* Les marges du cuivre sont entièrement nettoyées et les parties mal exprimées du trait carré du haut sont reprises; de plus, l'angle supérieur, à droite, est terminé.

27. *Le pont de pierre, près d'une statue en ruines.* L'angle gauche du haut est mieux exprimé et il existe un trait carré, au bas du terrain, contre lequel on a ajouté des travaux pour remplir l'espace.

28. *La femme debout devant un homme assis.* Le trait carré est repris et terminé régulièrement, et la petite partie blanche, à gauche sur le ciel, est raccordée; de plus, il y a quelques légers travaux ajoutés au bas près de la bordure.

29. *Le Hêtre.* Le coin du haut, à gauche, est terminé, et l'intervalle du trait carré, près de l'extrémité du hêtre, est repris.

30. *Le Naufrage.* L'angle gauche du haut du cuivre a été un peu arrondi; le trait carré repris en plusieurs endroits, et le coin supérieur de la droite a été terminé. De plus, l'espèce d'éraillure sur le ciel (✓) a été effacée et les nuages ont été rétablis à cette place.

31. *La Vache et le Cheval à l'abreuvoir.* Les marges supérieure et inférieure de la planche ont été nettoyées et le trait carré parfaitement régularisé.

32. *La Mère et l'Enfant.* Ils s'amusent avec un oiseau en gardant leur troupeau. Le trait carré, à gauche, est mieux exprimé, et le coin supérieur, de ce même côté, ainsi que les deux autres coins du bas sont terminés.

33. *La Vache et le Veau passant un gué.* Les deux petits traits qui dépassaient horizontalement le coin supérieur à droite sont effacés, et les deux coins à gauche sont terminés.

34. *L'Enfant s'amusant avec un oiseau.* Il est à la porte d'une habitation. Le coin inférieur de gauche est terminé et les deux petits traits dans la marge près de ce coin ont été effacés.

35. *Le Pot au lait renversé.* Les marges du cuivre ont été nettoyées, l'angle du bas de la droite a été terminé et le coin du ciel à gauche a été fini par de petits points.

36. *Le Bûcheron.* Il entre par la porte d'un jardin; à gauche est une femme, un paquet sur la tête. L'angle du bas du trait carré à droite a été terminé.

37. *Marche de Villageois.* Le trait carré est repris de manière à supprimer l'intervalle qui était à gauche, vers le milieu de la hauteur, et ceux qu'on voyait aux deux extrémités de la bordure supérieure. Il y a un trait perpendiculaire survenu par accident au-dessus de la figure montée sur une des deux vaches que l'on remarque à droite, dans le fond.

38. *Une Femme soutient son enfant assis sur une chèvre.* Les taches d'oxide ont été en partie effacées, la forte éraillure sur la jeune femme et sur la tête de l'enfant a été presque entièrement effacée, et les marges du cuivre ont été nettoyées.

39. *L'Homme qui trait une chèvre.* Une femme est assise auprès. Les marges du cuivre sont nettoyées; les deux coins inférieurs du trait ont été terminés et les places blanches sur le bout du ciel, à gauche, sont couvertes de tailles horizontales.

On joint ordinairement à cet œuvre *le Repas*, pièce gravée par Devisme d'après Demarne.

Il existe dans le cabinet de M. Devèze, une pièce extrêmement rare de Demarne. C'est une copie en petit et en sens inverse du paysage de Salomon Gessner, où est représentée une fontaine servant de titre à une suite de douze pièces en travers. Cette estampe de Demarne a 11 centimètres 2 millimètres de largeur, avec la marge du cuivre, et 7 centimètres 7 millimètres de hauteur, avec la marge, sans nom ni marque.

Les tableaux de Demarne sont fort inégaux. Il en est de fort beaux qui se paient cher. Le Musée du Louvre en possède plusieurs. — 1. *Une Route sur laquelle on voit une diligence.* — 2. *Une Foire à la porte d'une auberge.* — 3. *Le Départ pour une Noce de village.*

Voici quelques prix de vente; faute d'espace nous ne citerons que les principaux :

Vente Périn jeune, 1816. Une *Marine.* — 1,601 fr.

Vente Lapeyrière, 1817. Une *Foire de village.* — 2,201 fr.

Vente Vigneron, 1828. *Marché aux bestiaux.* — 2,500 fr. La *Procession sur une route.* — 1,300 fr.

Vente Pérignon, 1831. *Grande Fête patronale.* — 3,100 fr. La *Charlatane.* — 1,620 fr. Le *Pâturage.* — 1,266 fr.

Vente du cabinet de M. T. *Intérieur de corps de garde.* — 2,200 fr. Le *Maître d'école de campagne.* — 1,200 fr.

Vente Flaming, 1834. La *Mort de Turenne*, grande composition historique. — 1,700 fr.

Vente Laffitte, 1834. La *Quenouille enlevée.* — 2,210 fr. Le *Passage du gué*, 3,500 fr.

Vente C. Perrier, 1838. *Scène villageoise* — 1,050 fr.

Vente Perregaux, 1841. La *Réprimande du Curé.* — 805 fr.

A la Vente de Demarne, qui eut lieu en 1829 par les soins de M. Pérignon, expert, il s'est trouvé encore un grand nombre de tableaux, d'études et de dessins de ce maître, un des plus féconds qui aient existé; les amateurs se sont vivement disputé ces derniers souvenirs d'un artiste très-aimé.

Nous reproduisons ci-dessous le fac-simile de sa signature :

DeMarne

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Française. *Paysages & Animaux.*

JEAN-BAPTISTE HUET

NÉ EN 1745. — MORT EN 1811.



Vous vous souvenez de ce moment de notre histoire, où la société française, entraînée par Jean-Jacques Rousseau, se fit, pour ainsi dire, un devoir d'aimer la nature et y retourna. La reine de France mit un grand chapeau de paille et fut laitière. On n'entendait parler que de jardins. Saint-Lambert venait de publier les *Saisons*, quand Delille se mit à dessiner des parterres en vers alexandrins qui allaient expirer au bout des longues avenues. Le genre descriptif et l'idylle devinrent à la mode; on lut les pastorales de Gessner traduites, qui le croirait? par Turgot, se cachant sous le pseudonyme de M. Huber. Ce retour à la nature, un peu factice encore chez les uns, était chez d'autres sincère et bien senti : ce fut au milieu de ce mouvement que Jean-Baptiste Huet se fit jour et acquit un nom.

Il était fils, non pas d'un architecte, comme le dit M. Brunn Neergaardt dans le discours qu'il prononça sur

la tombe de Huet, mais d'un peintre des armoiries de la cour, qui avait un logement au Louvre, et c'est au Louvre que naquit Jean-Baptiste Huet, le 15 octobre 1745. Les premières leçons lui furent données par Dagommer, qui était un homme de talent et dont les dessins sont remplis de goût. Chez Dagommer, se fixa probablement le choix de Huet pour le genre de peinture où il devait s'illustrer. Il prit aussi les conseils de Boucher et ceux de Leprince, de façon qu'il apprit à peindre la figure, j'entends la figure nue, le paysage, le genre, trois éléments que nous retrouverons dans ses tableaux mêlés à son sujet favori, les animaux.

De sa vie de jeune homme nous ne savons rien, sinon qu'il fut, comme presque tous les Français d'alors, aimable et galant auprès des femmes. Il avait été élevé dans cette grâce de manières que nous appelons d'ancien régime et qui fut bientôt si tristement remplacée par la politesse des formes. Ceux qui l'ont connu se souviennent encore de son affabilité, mais il ne nous reste aucune autre trace de sa vie jusqu'en l'année 1769, qui est celle où il entra à l'Académie. Il y fut reçu le 29 juillet. Son morceau de réception était *une Famille d'oies attaquée par des chiens*. J'en connais l'esquisse peinte ; elle est enlevée avec un entrain surprenant. On y voit deux dogues qui ont fait irruption dans une basse-cour où, mal protégées par une barrière de bois que les dogues vont franchir, les volatiles tendent le cou, ouvrent leur bec irrité et poussent le cri qui sauva le Capitole. Il faut voir le remue-ménage de cette nichée en émoi et comment les petits oisons se trémoussent et quelle rude partie vont jouer nos deux chiens avec les chefs de la famille. Ce joli tableau est certainement un des meilleurs de Huet, et nulle part il n'a mis autant de mouvement et de verve, car d'habitude il représentait les animaux au repos, et en cela il se distingue de Desportes, d'Oudry, de Loutherbourg.

Depuis sa réception à l'Académie, Huet avait le droit d'exposer au Salon : il en usa constamment, avec des alternatives de succès et de revers. Tant qu'il ne présenta que des paysages et des animaux, il fut loué dans un temps où, à l'exception du seul Diderot, la critique d'art était sobre et assez froide. On trouva bien, il est vrai, ses tableaux trop clairs, trop brillants, et que tout son coloris était monté sur le ton le plus haut qui n'était pas celui de la nature ; mais on reconnut que ses paysages étaient touchés *de goût*, comme on disait alors, style des *Mercure*, que ses animaux étaient rendus avec esprit, qu'il savait mettre de l'expression dans les têtes, que l'ensemble enfin était harmonieux et d'un faire agréable et léger. Malheureusement, Jean-Baptiste Huet n'était pas tout à fait assez naïf, dans le bon sens du mot, pour suivre uniquement ses inspirations personnelles. Entré à l'Académie comme peintre d'animaux, il se laissa éblouir par l'exemple de ses grands confrères et, aussi bien que les autres, il voulut faire du nu. On était d'ailleurs à l'époque où Vien, pressentant la réforme de l'école, devançait et préparait Louis David. Par je ne sais quelle étrange inspiration, le bon Huet s'avisa de peindre *Hercule chez la reine Omphale*, et voulant mettre apparemment les dimensions de la toile en rapport avec la dignité d'un tel sujet, il peignit son héros plus grand que nature dans un état de parfaite nudité et à côté de lui un robuste Amour, comme pour donner une signification aux pourparlers du demi-dieu avec la reine. Il faut le dire, cette excursion dans le domaine académique ne fut pas heureuse. La vue de ces nudités colossales, exposées crûment aux regards de tout Paris, alarma la pudeur des journalistes ; les dames se déclarèrent scandalisées, et le continuateur de Bachaumont écrivit à ce sujet une page virulente... Huet se le tint pour dit et en revint à ses moutons.

C'était son triomphe. Dessin, pastel, gouache, détrempe, peinture à l'huile, quel que fût son procédé, il excellait à rendre la toison frisée des bêtes à laine, l'œil bénin des brebis, la stolide physionomie du bélier. Ses moutons étaient vivants, bêlants, et leur peintre par excellence, Jacques Vander Does n'avait pas mieux fait. Dans ce genre, Huet devint célèbre, et si l'on pouvait reprocher à ses tableaux des tons imaginaires et quelque peu brillantés, en revanche ses dessins, — et il en faisait immensément, la plupart sur papier de couleur, — étaient parfaits, deux fois charmants, d'abord pour la justesse du modelé poursuivi jusqu'en ses moindres finesses et atteint cependant à peu de frais, ensuite pour la grâce du crayon, l'économie et la vivacité des rehauts de blanc piqués ou étendus à propos, ici sous les paupières humides du mouton, là sur le mufle suintant de la chèvre ou sur sa patte blanche, ou encore aux cannelures des cornes du bélier ou sur tels flocons de laine qui recouvrent la saillie des os. En fait de bêtes, au surplus, Jean-Baptiste Huet était, comme Demarne, universel. Il peignait les animaux du pâturage aussi bien que les hôtes de la basse-cour et les plus terribles sujets de la

ménagerie ; il les dessinait surtout à ravir. Il m'est arrivé souvent de prendre ses dessins pour des Géricault, quand ils représentaient les lions du Jardin des Plantes, tant il en avait bien saisi le caractère, les mâles contours, la tranquille majesté. Huet montra également de la tendresse pour les ânes, — Karel Dujardin en eut aussi, — il sut rendre le pelage des roussins d'Arcadie avec autant d'habileté que la laine de Robin-mouton ; et, à ce propos, il me souvient que Jean-Baptiste Huet ayant un jour exposé au Salon, — c'était, je crois, en 1775, — une *Sainte famille avec les pasteurs*, la supériorité des quadrupèdes sur les figures fit sourire messieurs les critiques. On se plaignit de l'importance excessive qu'il avait donnée aux bêtes au détriment de Notre-Seigneur, de sorte que mieux il avait peint les animaux et plus cette fois il fut blâmé. On l'accusa même d'avoir mis là un âne à l'air spirituel. Très-bien que le peintre eût de l'esprit ; mais c'était en manquer que d'en prêter à son âne.



LA LAITIÈRE.

En dépit de tout, Huet prit rang parmi les artistes les plus en vogue. Ses piquantes eaux-fortes, pleines de goût et de saveur pittoresque, de jolies gravures exécutées d'après ses animaux, ses paysages et ses crayons gravés par Demarteau en *fac-simile*, tout cela le mit en relief et lui fit un nom populaire. La révolution de 1789 trouva Huet capitaine de la milice bourgeoise de Sèvres. Nous avons la preuve de ce fait dans une pièce émanée du président de l'Assemblée nationale et signée Le Chapelier, à la date du 12 août [1]. Marié à une

[1] « Nous, Président de l'Assemblée nationale et Députés soussignés, déclarons avoir reçu de Messieurs de la milice bourgeoise « de Sève (Sèvres) un paquet couvert en toile cirée, trouvé dans une charrette chargée de foin et de paille, à l'ouverture duquel « paquet ayant procédé nous n'y avons trouvé que des lettres adressées à M. l'Évêque de Beauvais ; il nous a paru en conséquence que ledit paquet devait être remis à M. l'Évêque qui s'est trouvé présent et qui s'en est chargé... Au moyen de quoi, M. Huet, « peintre du Roi et de son Académie de peinture, capitaine de la 6e compagnie de la milice bourgeoise de Sève, chargé de nous « apporter ledit paquet, en demeure déchargé. A Versailles, ce 12 août 1789. *Signé :* Le Chapelier, président de l'Assemblée « nationale, le duc de Villequier, député, † F. J. Ev. Cte de Beauvais. » (*Collection d'autographes de M. Florent Prévost.*)

demoiselle Chevalier, Huet en avait eu trois fils qu'il avait élevés dans les idées de la Révolution. Il en avait fait des artistes et des citoyens. En 1792, quand la Prusse et l'Autriche envahissaient nos frontières, quand la patrie fut déclarée en danger, les trois fils de Huet voulurent s'engager dans le bataillon de Seine-et-Oise qui se formait à Sèvres. Mais, façonnés à l'obéissance, au respect, accoutumés à ne rien faire sans le consentement de leur père, ils osaient à peine lui communiquer leur projet, dans la crainte de lui déplaire. Les voilà donc tout tremblants d'aller avouer leur courage. Ils se rangent pourtant à la file, l'aîné en tête, et s'en vont trouver leur père dans son atelier, où d'ordinaire ils ne pénétraient qu'en son absence. Après quelque hésitation, l'aîné expliqua que lui et ses frères, en apprenant les dangers de la patrie, avaient pris le parti de s'engager dans le bataillon des volontaires républicains. « Mes enfants, leur dit Huet avec émotion, je suis heureux que vous ayez pris de vous-mêmes cette résolution patriotique et de n'avoir eu qu'à l'approuver. » Les trois fils de Huet coururent s'enrôler. Ils se battirent tous trois bravement, se trouvèrent à Jemmapes, et l'un d'eux, le plus jeune, Jean-Baptiste, qui depuis a été graveur, et qui vit encore, eut le bras droit fracassé. Comme il s'était signalé dans une chaude affaire où beaucoup d'officiers avaient péri, il fut porté pour le grade de capitaine, mais ses deux frères servaient dans le même régiment que lui : il ne voulut pas être capitaine où son aîné était simple lieutenant.

Jean-Baptiste Huet père a beaucoup peint à la gouache et en détrempe. Cette habitude lui venait sans doute de sa qualité de dessinateur de fabrique. M. Oberkampf, directeur de la manufacture de Jouy, lui demanda beaucoup de dessins pour indiennes... Combien de fois ne vous est-il pas arrivé de rencontrer dans les auberges de petite ville, en France, en Belgique, en Allemagne, des salles à manger tapissées de papier-tenture à sujets, ou des chambres à coucher ornées de rideaux en toile de Jouy ! *Estelle et Némorin* avec leurs houlettes enrubanées, le conte du *Petit Poucet*, la légende populaire de Geneviève de Brabant étaient les motifs ordinaires de ces peintures industrielles. Divisées en épisodes touchants, ces naïves histoires allaient se répétant tout autour de l'alcôve et alternant avec des ornements symboliques. Quelquefois, par deux lés mal cousus, la préface du roman se trouvait rejoindre la conclusion, et il n'en fallait pas davantage pour distraire l'insomnie du matin, occuper un instant le regard, effleurer la pensée. Sous le Directoire et l'Empire, les toiles de Jouy se couvrirent de mythologie; l'antiquité grecque, les métamorphoses, remplacèrent les fabliaux, les romans, les légendes; les bergers de Théocrite furent substitués à ceux de Florian. C'est vers ce temps à peu près que Jean-Baptiste Huet travaillait à la composition de ces dessins qui, imprimés ensuite sur les indiennes de M. Oberkampf, réjouissaient nos grand'mères et amusent encore le voyageur qui passe une nuit à l'auberge de Saint-Flour. J'ai vu, de la main de Jean-Baptiste Huet, des dessins à la plume très-arrêtés, destinés évidemment à la fabrique de Jouy; ces dessins, dans le goût de Gérard ou plutôt dans le sentiment de Prud'hon, représentent les aventures de *Psyché* en petits tableaux séparés par des attributs et reliés entre eux par des guirlandes.

On a reproché à Huet l'inconsistance de sa peinture, qui en effet manque de solidité et d'empâtement. Cela tient précisément à ce qu'il peignit beaucoup à la gouache et en détrempe. Par exemple, le *Loup percé d'une lance*, qu'il exposa au Salon de 1771, était peint par ce procédé, comme un décor de théâtre, si bien que le possesseur du tableau faillit à le perdre, pour avoir essayé de le dévernir. Heureusement qu'il fut averti à temps par l'un des fils du peintre. Ce loup de grandeur naturelle, avec un fond de paysage et de larges plantes sur le devant, est un des ouvrages les plus importants de Huet. Mais comme il n'avait pu naturellement introduire dans son atelier un loup vivant, il suspendit à des cordes le corps mort de l'animal et fit d'inspiration sa gueule enflammée et béante, ses yeux étincelants. Justement cette tête est ce qu'il y a de mieux, pour la touche et l'expression ; le pelage du reste est attaqué largement et habilement rendu dans ses nuances de fauve et de brun et les variétés de son poil, couché en certains endroits, hérissé en d'autres ; mais l'ensemble du corps se ressent un peu de l'état de suspension dans lequel le peintre le dessina. Les critiques du temps, qui ont jugé de l'exécution de Huet d'après ce morceau, n'ont pu lui rendre complétement justice s'ils n'ont pas pris garde qu'il n'avait que les défauts mêmes de la détrempe et n'était pas peint à l'huile. Pour se former une idée de la manière de Huet dans ce genre de peinture, il faut voir les *Deux Moutons* que possède M. Langlois, éditeur-libraire à Paris. C'est le morceau capital du maître, et le mot maître est pris ici dans sa force. Il est rare que les

peintres aient représenté des animaux aussi grands que nature. Roos et Paul Poter l'ont fait quelquefois, mal à propos suivant nous. Ailleurs nous en avons développé les raisons. Qu'il nous suffise de dire ici qu'une telle



LE RETOUR DU MARCHÉ.

dimension donnée à des bêtes n'est justifiée ni par le but de l'art, qui n'est point de faire illusion à nos yeux, ni par le rang que les animaux occupent dans la création. Un tableau de chevalet peut produire la même

impression qu'une toile immense, avec cet avantage qu'il éveille en nous le souvenir de la nature et de ses charmes, sans nous rendre aussi exigeants sur l'imitation de la réalité. Huet a donc eu tort de prendre une toile de six pieds pour y peindre un bélier et une brebis; mais, en revanche, il a dépensé là tout son talent, y a mis ses plus brillantes couleurs, sa touche la plus délicate. Il exécuta ce tableau d'après nature au Jardin des Plantes, en l'an VIII. Le bélier est magnifique, il respire, il suinte la vie; la brebis, mollement couchée sur le devant, avance sa douce tête qui se détache de la toile,

Et d'un air indolent rumine sa pâture.

Un tronc noueux et tourmenté, une belle tige de chardon, quelques feuilles de mauve sur la gauche, à droite un pied de fraisier et des bouleaux complètent cette charmante composition où les accessoires, bien que rendus avec beaucoup de volonté, laissent pourtant triompher nos moutons et leur toison moelleuse que jaunit un rayon de soleil. C'est là certainement le chef-d'œuvre de Jean-Baptiste Huet. Eh bien, le croirait-on? Nicolas Huet, peintre du Muséum d'histoire naturelle, sachant qu'il n'y avait aucun ouvrage de son père dans ce Louvre où son père était né, écrivit au directeur des Musées, alors M. de Forbin, pour lui offrir ce tableau en pur don : il ne reçut pas de réponse !

J'ai prononcé le nom de Prud'hon et en effet il ne fut pas sans influence sur Jean-Baptiste Huet, dont il était l'ami intime. Il l'allait souvent visiter à Villiers-sur-Orge où ce dernier avait une jolie maison de campagne et des terres assez considérables. Bien des fois, dans la belle saison, Mlle Mayer venait passer des mois entiers chez Huet, et Prud'hon, qui avait toujours des pinceaux ou des crayons à la main, ne manquait pas d'y laisser quelques-uns de ces beaux dessins sur papier bleu que nous devons aux loisirs de son génie. Ce petit cercle de Villiers se composait d'artistes et de quelques personnes de distinction : le président Eymard, l'architecte Demarteau, parent du fameux graveur à la manière du crayon, M. Legrand, graveur ingénieux et de beaucoup d'esprit qui écrivait au besoin le texte de ses gravures; MM. Constantin, peintres et marchands de tableaux, M. Prévost enfin, dont le fils, M. Florent Prévost, chef des travaux zoologiques au Muséum d'histoire naturelle, m'a donné ces renseignements à deux pas des belles bêtes que Jean-Baptiste Huet avait si bien peintes, et de ces superbes lions qu'il venait dessiner avec tant de vigueur et de souplesse. Marié en secondes noces à Mlle Vacavant, Huet vit sa fortune compromise par les prodigalités de sa femme; il fut obligé de vendre son bien et de se retirer à Paris dans un modeste appartement, rue Hautefeuille, n° 13. Il y mourut le 27 août 1811.

Les fils de Huet, avons-nous dit, étaient tous trois des artistes. L'aîné, qui avait pris le nom de Villiers Huet, était fort habile peintre en miniature. Il le disputa même à Isabey, mais celui-ci ayant plus de vogue, Huet s'en alla exercer son art en Angleterre où il devint le favori de la cour et fut longtemps sans rivaux. Il a publié à Londres, chez Ackermann, en 1806, des cahiers de paysages et d'animaux sous ces titres : *Rudiments of trees*, *Rudiments of cattle, drawn and engraved by Villiers Huet.* La miniature, on le voit, ne l'avait pas empêché d'être, comme son père, paysagiste et graveur. Le second fils de Huet, Nicolas, né en 1770, fut nommé peintre du Muséum d'histoire naturelle, au mois d'octobre 1804. Il y a fait, avec un fini merveilleux, deux cent quarante-six vélins représentant des mammifères, des oiseaux, des insectes, des reptiles, des crustacés, des mollusques, des zoophytes. On passerait des journées entières à suivre de l'œil les délicatesses infinies de ces peintures savantes, où le sentiment de l'artiste est soutenu par une patience de bénédictin. On ne peut trop admirer l'incroyable finesse avec laquelle sont reproduits, pour le ravissement du naturaliste, ces oiseaux au plumage nuancé de vert, d'orangé, de citron, d'indigo et de carmin, ces insectes qui habitent les fleurs et y font briller tantôt l'or ou l'acier poli sur un fond d'émeraude, tantôt des tons d'azur sur un fond d'or; ces éclatants scarabées d'un vert métallique, dont le corselet lisse, bronzé, à bords cuivreux, laisse voir de grandes taches d'acier bruni; ces mouches lumineuses que les Indiens attachent à leurs pieds dans un voyage nocturne pour éclairer leur marche. On a de la peine à s'expliquer la ténuité vraiment exquise du pinceau qui a pu accuser d'aussi microscopiques détails, faire sentir si les antennes sont en massue, en filet ou en dents de peigne, si les

articles sont en forme de grains cylindriques ou légèrement aplatis; si les élytres qui servent d'étui aux ailes de gaz sont striés, dentés à leur extrémité, s'ils ont des cannelures; que sais-je? si telle patte de mouche, fauve d'abord, finit en brunissant... C'est en vérité tout un monde, et il faut reconnaître que, depuis Gaston d'Orléans, qui le premier eut l'idée d'avoir un peintre ordinaire (Robert) pour les plus belles fleurs et les plantes les plus curieuses de son jardin de Blois, ce genre de peinture est arrivé à sa perfection dernière, grâce aux Redouté, aux Maréchal, aux Huet et aux Van Spaendonck.

Le troisième fils de Huet, Jean-Baptiste, celui qui avait eu le bras droit fracassé, n'en fut pas moins artiste comme ses frères. Il grava de la main gauche des planches d'animaux, d'après son père, mais d'une manière lourde, sans couleur et sans esprit. Pour en revenir à Huet le père, il a laissé un nom dans les arts, et il



L. PASQUIER. DEL. HUET. INV. P. SIMON. SCUL.

PAYSAGE ORNÉ DE FIGURES ET D'ANIMAUX.

méritait, à plus d'un titre, de figurer dans notre galerie des peintres français. On lui a reproché ses nombreuses réminiscences; mais il faut avouer qu'il sut rester lui-même en se souvenant beaucoup des autres. Tantôt il mène les chevaux de Wouwermans, tantôt il remonte jusqu'à Vander Does et Karel Dujardin, en passant par Demarne. Huet a suivi d'ailleurs toutes les variations de la société parisienne, il a reflété toutes les idées de son temps. Quoique citadin, il aima la nature, il la peignit dans un pittoresque désordre, avec ses beautés agrestes, mais un peu familières; les vieux ponts, les masures, les barrières de bois, les accidents d'une cour de ferme, il aimait à les faire entrer dans son tableau. Ses bergères affectent le profil antique et j'imagine quelquefois que ses bergers s'appellent Amyntas ou Palémon. Hormis, d'ailleurs, ce caractère classique de certaines figures que l'on est surpris de rencontrer à l'étable auprès de la vache à lait, son œuvre est imprégné du sentiment de la nature, non pas de la grande nature, de celle qui émeut les poëtes et qui inspirait Ruysdaël, mais de la nature qu'a familiarisée le voisinage des villes, de celle que Delille a chantée et qu'adore l'*Homme des champs*. Il n'est pas jusqu'à Berquin dont on ne retrouve ici la littérature contemporaine, car les petits fermiers

de Huet et leur jolie mère m'ont bien des fois rapppelé les charmantes nouvelles de *l'Ami des enfants*. Huet, enfin, a commencé avec Boucher et Leprince; il a fini avec David et Prud'hon. Mais, d'un bout à l'autre de sa carrière, il a conservé malgré tout une physionomie, et le connaisseur, du plus loin qu'il aperçoit tel paysage, tel groupe d'animaux, tel intérieur de ferme, ne manque pas de dire : c'est un Jean-Baptiste Huet.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Huet a immensément travaillé. Il a été un temps où l'on trouvait très-facilement ses peintures, ses gouaches, ses crayons, ses eaux-fortes. Mais toutes ces jolies choses se sont peu à peu casées dans les cabinets et les portefeuilles des curieux, et on ne les rencontre plus aussi communément à beaucoup près, bien que le prix n'en soit pas encore bien élevé. Nous avons vu vendre pour 30, 40 francs de charmantes études de brebis aux trois crayons. Mais parlons d'abord de ses tableaux. Huet a exposé à presque tous les salons; voici un relevé de ses ouvrages d'après les catalogues du Salon, avec les diverses mentions qui les accompagnent :

1769. *Dogue se jetant sur des oies* (morceau de réception à l'Académie). *Une Caravane. Renard dans un poulailler. Oiseaux étrangers*, Faisan des Indes, Perroquet, Colibri, etc. *Vue d'un Four banal* aux environs de Marly. *La Laitière. Deux Tableaux de Fleurs dans des vases. Un Clair de Lune. Un petit Chien* (appartient à M. Bergeret). *Paysage avec animaux. Plusieurs têtes d'animaux*, même numéro. *Une Perdrix. Chasse au Lion*, esquisse. *Un ange annonce aux bergers la venue du Sauveur*, dessin. *Plusieurs dessins et esquisses*, même numéro.

1771. *Loup percé d'une lance*. (C'est le tableau dont nous avons parlé. Il appartient aujourd'hui à M. Hippolyte Prévost, secrétaire du Muséum d'histoire naturelle.) *Repos de Chasse* (appartient à M. Fontaine). *La Fermière. Deux paysages. Une Caravane*, esquisse. *Plusieurs dessins*, Caravanes, Paysages, Animaux, dont quelques-uns sont peints à l'huile, exposés sous le même numéro.

1773. *Vase de fleurs — Fleurs et Fruits*. (Ces deux tableaux, de 8 pouces sur 5, sont pour la salle à manger de M. de Sénac.) *L'Europe, l'Asie*. (Ces deux tableaux, de 3 pieds de haut sur 4 pieds 6 pouces de large, sont pour le roi.) *La Ferme. — La Solitude. La Fidélité déchirant le bandeau de l'Amour et foulant ses attributs*. (Appartient à Mme la comtesse de Brionne.) *Le Matin, Le Midi, L'Après-Dînée, Le Soir*. — Quatre ovales de 9 pouces de haut sur 1 pied de large. *Différents Animaux et Paysages*, à la gouache. *Un trophée de piverts*, peints à l'huile sur papier. *Plusieurs dessins*, Caravanes, Paysages et Animaux, exposés sous le même numéro.

1775. *La Sainte Famille avec les pasteurs*. L'heure du jour est le matin. *Une Basse-Cour. — Le Matin, le Midi*. Deux pendants de 1 pied 9 pouces sur 1 pied 6 pouces. *La Pêche, la Fermière*. — Deux ovales. *Le Marché, le Retour du Marché*. — Deux pendants de 1 pied environ. *Le Repos, la Solitude*. — Deux pendants. *Deux Tableaux d'animaux. Plusieurs Tableaux et Dessins*.

1777. *Un Marché, Le Matin. Le Soir*. — (Ces deux derniers ont 4 pouces de haut sur 2 pieds 8 pouces de large.) *Paysage orné de figures et d'animaux* (appartient à M. Lallié). *Pastorale, Trophée pastoral. — Portrait d'une dame et de sa fille*, gouache. *Une fermière donnant à manger à des poulets. Tableaux, Gouaches, Dessins*.

1779. *Hercule chez la reine Omphale*. (Hauteur 10 pieds sur 8 de large.)

1781. *Portrait d'une dame et de son fils*, de 5 pieds sur 4. *Paysage avec figures et animaux*. Gouache (4 pieds sur 2 p. 1/2), appartient à M. Lallié, ingénieur en chef à Lyon. *Plusieurs Gouaches et Dessins*.

1785. *Plusieurs Paysages* exposés sous le même numéro.

1787. *Un Tableau de Figures et d'Animaux* dans lequel une femme et un enfant jouent avec un chien. *Vue de l'Étang de la Ronce*, à Sèvres. *Vue des Murs et Forteresse de l'ancienne ville de Molle. Deux marchés d'animaux* exposés sous le même numéro. *Une Table* garnie de différents objets. *Naissance du Messie annoncée aux bergers*. Imitation d'un bas-relief; dessin. *Deux dessins de Figures et d'animaux*; dans l'un on voit un taureau, dans l'autre une femme sur un âne. *Scène pastorale*; dessin, 22 pouces sur 17. *Plusieurs dessins d'animaux et Études de Fleurs*.

1800. *Deux moutons* (ce sont ceux qui appartiennent à M. Langlois, éditeur à Paris). *Des Laveurs sur le bord d'un étang. Vue d'un Four à Bougival. Pâtre gardant son troupeau*.

1801. *Deux jeunes taureaux dans une étable. Une Vache et deux Veaux. — Veau qui tette. — Un Ane avec des Poules*.

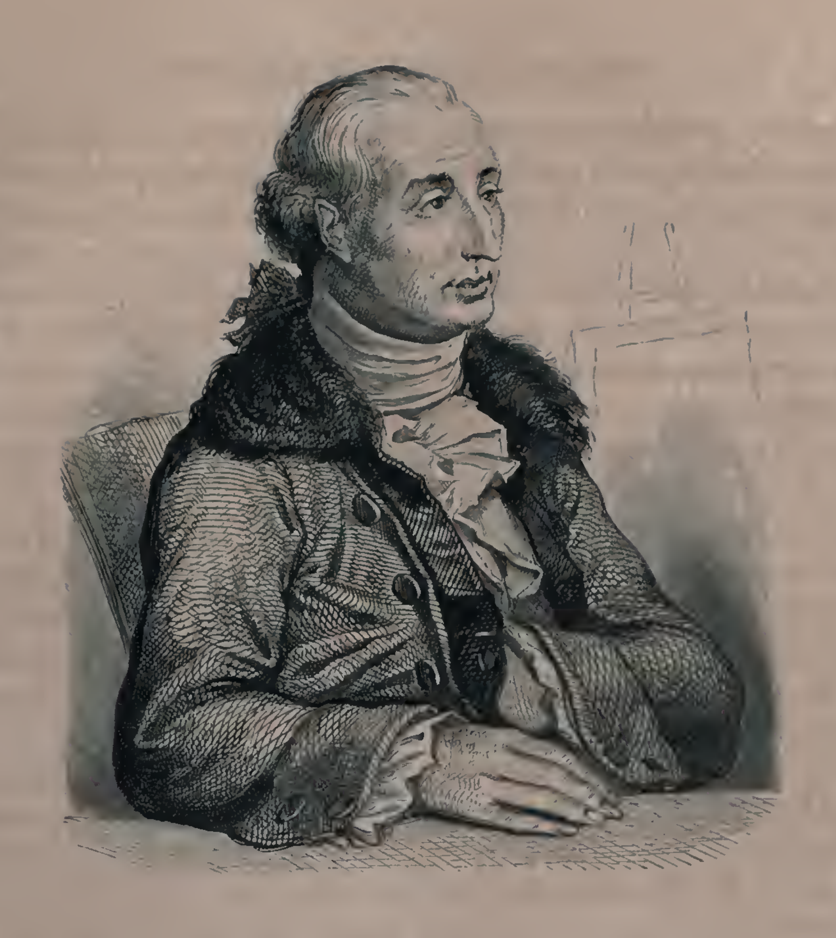
1802. *Un Lion et sa femelle allaitant ses petits*.

Huet a produit quantité d'eaux-fortes bien ménagées, pleines de lumière, de grâce et de goût. Il a été gravé lui-même par Demarteau et Jean-Baptiste Huet, son fils.

Huet

J. B. Huet · 1779 ·

2230-76. — CORBEIL. — Typ. et stér. de CRÉTÉ.



École Française. *Paysages.*

SIMON-MATHURIN LANTARA

NÉ EN 1745. — MORT EN 1778.



Joyeux comme un enfant, libre comme un bohème!

Lantara est un de ceux qui ont acquis un certain nom en France, uniquement parce qu'ils ont vécu au cabaret et sont morts à l'hôpital. De leur vivant, ils furent grandement morigénés; mais la postérité leur pardonne tout, excepté leur paresse, et, grâce à l'originalité de leur physionomie, la sympathie des critiques est restée fidèle à ces bohémiens de l'art.

Dans ce petit groupe d'artistes extravagants, il y a eu cependant des natures privilégiées chez qui les privations et les joies grossières de la débauche n'ont pu éteindre l'étincelle du talent, la poésie persistante du cœur. Lantara, dont le nom est resté parmi nous comme le type des peintres du cabaret, et dont l'imprévoyante misère est devenue proverbiale, fut un de ces enfants préférés du hasard. Pauvre, paresseux, ivrogne même, puisqu'il faut le dire, il a toujours gardé en lui l'inaltérable amour de la nature et le sentiment de l'art.

*

Lorsque, tout jeune encore, il arriva à Paris au beau milieu du règne de Louis XV, on ne savait trop d'où il venait, et lui-même il ne paraissait guère s'en douter. Simon-Mathurin Lantara était né, dit-on, en 1745, dans les environs de Montargis, ou plus vraisemblablement à Fontainebleau. Mais qu'importe, après tout? Son père était, à ce qu'on assure, un peintre d'enseignes parfaitement incapable de lui donner des leçons de quoi que ce soit. Curieux de toutes choses, mais surtout des magiques spectacles de l'aurore et du crépuscule, Lantara passa la meilleure partie de sa longue jeunesse à errer dans les sentiers de la forêt de Fontainebleau, à dormir sur l'herbe et sur la mousse, à contempler, dans un éternel enchantement, les chaudes perspectives du soir. Ces fécondes promenades que Claude Lorrain avait faites avant lui dans les environs de Rome, Lantara les refit à sa manière, mais sous un ciel moins épique; et bien qu'on ait voulu le rapprocher du grand maître qu'il imita, il en demeure éloigné de toute la distance qui sépare l'héroïque campagne de Rome de la familière banlieue de Paris. Lantara était un *rêveur*, s'il est permis d'appeler d'un nom moderne cette vague inquiétude d'esprit qui l'agitait sans cesse, et si ce n'est pas mentir à l'histoire que de prêter à un homme du XVIII[e] siècle une maladie morale dont on ne paraît pas avoir beaucoup souffert sous Louis XIV, et qui fut inventée par Jean-Jacques Rousseau. En quête de la poésie qui fuyait devant lui, il courut toute sa vie après elle. Les uns la cherchent dans l'amour, les autres dans le travail. Lantara la poursuivit jusqu'au cabaret.

Logé dans le grenier d'une triste auberge de la rue du Chantre, Lantara sortait parfois le matin pour s'en aller, loin de Paris, à travers champs : il ne travaillait pas, il regardait. Et quand, le soir venu, la faim le ramenait à la ville, il rentrait à demi enivré des douces senteurs des feuilles, et il venait achever dans un bouge, avec le rude vin que boivent les pauvres, l'ivresse commencée en plein air. D'autres fois, enfermé seul dans sa mansarde, il restait des semaines entières sans sortir. Telle était la vie de Lantara; quand et comment il travaillait, on ne l'a jamais bien su. Une chose reste certaine — et la rareté de ses œuvres suffit pour le prouver — c'est qu'il peignait le moins possible. Il fallait vivre cependant. Lantara, pressé par le besoin, vendait quelques paysages à des marchands avides, à des amateurs, à des voisins peu scrupuleux, qui allaient revendre à un bon prix ce qu'ils avaient payé quelques écus.

« Lantara, dit Alexandre Lenoir, qui l'a connu, était pauvre et heureux dans sa misère : des crayons, sa palette, ses pinceaux et une huppe qu'il chérissait, formaient tout son mobilier; l'oiseau privé faisait le charme de son habitation. Avec de grands talents, Lantara avait l'insouciance et la naïveté craintive d'un enfant. » Plus loin, M. Lenoir donne à Lantara les bonnes et les mauvaises qualités d'Arlequin. « Il était friand, ajoute-t-il; on peut dire aussi qu'il était comme le Bergamasque, naïf, spirituellement bête et habilement maladroit. Si Lantara avait des vices, il ne les devait pas à sa mauvaise nature, mais à son ignorance; avec un bon cœur, il avait une simplicité d'âme qui lui faisait tout pardonner, même sa paresse et sa gourmandise. »

Un peintre ainsi organisé devait être bon paysagiste. Car les hommes qui n'ont souci ni de la gloire, ni de la fortune, ni des honneurs, ceux-là sont pleins d'amour pour la nature quand ils sont artistes. La campagne leur tient lieu de famille et de trésor. Ils vivent des bienfaits de la lumière; ils mettent toute leur gloire à en comprendre la poésie; pour eux, l'or est dans les rayons du couchant, l'argent dans les blanches lueurs de la lune. Ils aiment la splendeur des astres et les mystères du crépuscule et le silence de la nuit : ils épousent la beauté des cieux. Tel fut ce pauvre Lantara. Souvent on le voyait le soir, immobile, sur le Pont-Neuf, à regarder dans une sainte extase le soleil dessinant les arches des autres ponts, et se mouvant en rayons brisés sur l'eau du fleuve : il pleurait d'admiration. Une fois rentré dans son galetas ou remisé au fond de son café, Lantara peignait de mémoire les effets qui l'avaient frappé, qui l'avaient ému; ou bien il dessinait sur papier bleu, avec des rehauts de crayon blanc, tantôt des clairs de lune, tranquilles et mystérieux, comme on en trouve chez les brocanteurs, tantôt des levers de soleil dont il savait par cœur les teintes, les oppositions et les accidents.

J'ai dit qu'on ne trouvait le nom de Lantara dans aucun livre : en revanche, on l'a mis au théâtre. Au mois d'octobre 1809, une pièce en un acte fut représentée sur le théâtre du Vaudeville, ayant pour titre : *Lantara, ou le Peintre au cabaret.* Quatre hommes d'esprit, Barré, Picard, Radet et Desfontaines, s'étaient

cotisés pour faire cette gaieté, sans doute dans un déjeuner. Peut-être nos lecteurs seront-ils bien aises que nous leur donnions ici l'analyse de cette pièce où le caractère de l'artiste est très-bien traité, probablement par des vaudevillistes qui avaient connu Lantara. Ce qu'il y a de certain, c'est que le peintre est en scène, absolument tel que nous l'a montré Alexandre Lenoir.

Semblable aux sages de la Grèce, Lantara porte sur lui tout son bien. Il entre au cabaret accompagné de son génie, et il n'est guère possible que de ces deux compagnons il n'y en ait pas un au moins qui ait assez d'argent pour payer l'écot. Le cabaret, vous le savez, fut longtemps fréquenté par les plus honnêtes gens. Ce fut même une mode sous Louis XIV, et au commencement du règne de Louis XV, de s'enivrer de



VUE DES BORDS DE LA SEINE.

temps à autre. Le bel esprit Chapelle, homme de bonne compagnie, était ivre de deux jours l'un. « Il n'y a qu'à voir les guingnettes, s'écrie le marquis de Mirabeau, père de l'orateur; tout le peuple de Paris s'y rend les jours de fête, et la bourgeoisie même est dans l'habitude d'y courir en famille et d'y mener de bonne heure ses enfants... Boire un peu sec, dit-il au même chapitre, et seulement jusqu'à chanter, rire et s'embrasser, épanouit la rate, bannit les inimitiés et lie la société. » Et il parle un peu plus loin de gentilshommes de sa connaissance qui *ne désenyrroient pas* [1]. Mais, pour en revenir à Lantara, la scène se passe chez le suisse du Jardin des Plantes qui est une manière de restaurateur. Le peintre s'y est donné rendez-vous avec un marchand de tableaux nommé Jacob. A l'instar des anciens Germains, Lantara ne traite des affaires qu'à table. Le naïf paysagiste a toujours pensé que pour faire un mariage il suffisait de l'amour; aussi veut-il marier sa fille Thérèse avec Victor, fils de Jacob; mais le riche marchand est si indigné d'une

[1] V. *L'Ami des hommes, ou Traité de la population*, par le marquis de Mirabeau. Tome I, chap. VI, La Haye. 1758.

telle mésalliance, qu'il ne daigne pas même déjeuner avec un peintre aussi gueux, et s'en va manger une matelote à *l'Arc-en-Ciel*, en compagnie de quelques autres brocanteurs, laissant le pauvre Lantara irrité, humilié de tant d'orgueil. Celui-ci pourtant, malgré sa douleur, se met en devoir de déjeuner, et commence par boire à la santé du genre humain :

Air nouveau de M. Doche.

A jeun je suis trop philosophe,
Le monde me fait peine à voir,
Je ne rêve que catastrophe,
A mes yeux tout se peint en noir ;
Mais quand j'ai bu, tout change de figure,
La riante couleur du vin
Prête son charme à toute la nature,
Et j'aime encor le genre humain.

Arrive fort à propos un modèle nommé *Belletête.* Lantara le fait poser à table et déjeune avec lui. Et ici les auteurs ont très-bien marqué la différence qui sépare un goujat glouton d'un artiste qui conserve même au cabaret quelques lueurs d'esprit et de bon goût. N'ayant pas un sol, Lantara demande naturellement ce qu'il y a de meilleur, surtout en vins. Mais le suisse, inquiet sur le payement, arrête bientôt les frais, refuse une poularde qui devait former le second service, et veut de l'argent. Lantara se fait apporter du papier, crayonne une esquisse dont le modèle est Belletête en Silène, le verre à la main, pendant que celui-ci chante à tue-tête ce charmant couplet :

Combien ma barbe vénérable
Reproduit d'êtres différents !
Des monarques, les dieux, le diable,
Tous les états et tous les rangs,
Moïse, Aaron,
Priam, Caton,
Le vieux Nestor, le fameux Diogène,
Le froid Caton,
Titon, Pluton,
Le grand saint Pierre et le docte Platon :
L'un des jours de l'autre semaine,
J'ai représenté Jupiter,
J'étais Agamemnon hier,
Et me voilà Silène.

Lantara envoie l'esquisse à Jacob, qui déjeune à *l'Arc-en-Ciel* et en fixe le prix à un louis. Jacob en offre 12 francs et renvoie l'esquisse ; mais le peintre la déchire fièrement et se remet à boire sur nouveaux frais... Enfin vient le dernier et fameux quart d'heure. Lantara fait à la hâte un nouveau dessin où il représente sa fille et Victor dans l'attitude la plus passionnée. Il exige deux louis de ce nouveau chef-d'œuvre, qu'il envoie encore à Jacob. Le brocanteur revient de *l'Arc-en-ciel* avec ses amis, et, comme il veut marchander, les autres mettent le dessin à l'enchère et le font monter à 50 écus. Mais Lantara, fidèle à sa parole, le laisse à Jacob pour deux louis. Vaincu par ce noble trait, Jacob consent au mariage, et Lantara constitue à sa fille une rente de 20,000 francs... *en clairs de lune* à peindre.

Voilà des vaudevillistes qui ont fait les frais de cette monographie. Ils ont peint notre héros parfaitement juste, en très-peu de couplets. Simplicité, franchise, désintéressement, voilà bien, si je ne me trompe, le portrait de Lantara. C'est aussi le portrait du véritable artiste. Quant à l'amour du vin, le vaudeville n'est pas d'accord sur ce point avec la courte notice de M. Alexandre Lenoir, qui dit formellement : « On a reproché

à Lantara son ivrognerie, le fait est faux; il aimait mieux une bavaroise au chocolat ou au lait qu'une bouteille de vin. On profita souvent de sa bonhomie pour avoir ses tableaux à vil prix. Il faisait volontiers un paysage pour un gâteau d'amandes, une tourte ou toute autre pâtisserie... Le limonadier Dalbot, placé près du Louvre, a obtenu une belle suite de dessins de Lantara avec les bavaroises et le café à la crème qu'il lui donnait à ses déjeuners. »



LE RETOUR DU MARCHÉ (COLLECTION DE M. LE DOCTEUR ROUX)

Mais quels étaient donc ces tableaux, ces dessins qu'il échangeait si aisément contre des petits pâtés? Ce n'étaient ni des *buveurs*, ni des bambochades, ni des scènes de cabaret. Les plus beaux aspects de la nature, les horizons lumineux, les ciels empourprés du soir : voilà ce que Lantara peignait de préférence. L'obscur habitué du limonadier Dalbot avait pris pour sujet la poésie. Son modèle n'était pas ce grossier Diogène ni ce vieux Nestor que nous avons vu poser dans le vaudeville de Picard : non, son modèle, c'était le soleil, le soleil à toutes les heures du jour, depuis la fraîcheur de l'aube jusqu'aux incendies du couchant. Lantara était le Claude modeste et affaibli de nos climats tempérés. Ce n'est pas sur les bords de la Bièvre qu'il a pu rencontrer ces grandes ruines, ces colonnades circulaires des temples bâtis à l'Amour, ces tombeaux dont

le marbre, jauni par un soleil torride, s'est fendu pour donner passage à des brins d'herbe et à des fleurs; mais à défaut de ces augustes souvenirs qui remplissent le paysage de Lorrain et lui impriment un caractère de solennelle poésie, notre pauvre bohème de la rue du Chantre avait du moins l'amour et la conception harmonique de la lumière. « Il serait difficile, dit un juge des plus compétents, de pousser plus loin que Lantara l'entente de la perspective aérienne; aussi ses tableaux et ses dessins sont-ils très-recherchés; et il n'y a point de doute qu'ils le seraient encore davantage si l'on y trouvait un goût plus épuré, et si, en général, sur les premiers plans, ils ne présentaient des objets dont la petitesse forme disparate avec le reste de la composition : cependant, en laissant de côté ces défauts, qui n'ôtent rien au mérite du peintre comme coloriste, ses œuvres peuvent être étudiées avec fruit, et elles doivent faciliter singulièrement l'imitation des beaux effets de la nature [1]. »

C'est dans l'ingénuité de son âme que Lantara puisait ce sentiment de l'harmonie. Naïf, il l'était, nous l'avons vu, autant qu'il est possible de l'imaginer. M. Lenoir raconte que Lantara, s'il avait emprunté 24 sols, n'était pas honteux d'offrir 4 sols d'à-compte. Quant aux amateurs, il était aussi simple et aussi honnête avec eux qu'avec ses créanciers. Un amateur lui avait commandé pour sa galerie un tableau dans lequel devait se trouver une église. Notre paysagiste, ne sachant pas dessiner les figures, s'était bien gardé d'en mettre. L'amateur, auquel il présenta son tableau, après l'avoir terminé, fut émerveillé de la vérité du site, de la fraîcheur du coloris et de la simplicité de la touche; mais n'y voyant pas de figures : « Monsieur Lantara, dit-il, vous avez oublié les figures dans votre tableau! — Monsieur, répondit naïvement le peintre, en montrant l'église : *elles sont à la messe.* — Eh bien, reprit l'amateur, j'achèterai le tableau quand elles en sortiront. » — Il y a toujours un brin de malice dans la naïveté d'un bohémien de Paris. Du reste, cette maladresse de Lantara pour les figures lui fit emprunter souvent le pinceau de complaisants camarades. Parmi les tableaux de ce maître que possède M. Delessert, il y en a trois dont les figures ont été peintes par Nicolas Tannay et par Demarne [2]. Nous avons nous-même rencontré des Lantara où les figures étaient de la main de Casanova, de Berré, de Bernard.

Le peu de renseignements qui nous sont parvenus sur Lantara ont fait de lui un de ces êtres que semble avoir créés la fantaisie, un personnage de convention, un type. Son nom est dans toutes les bouches, il est connu de tous les amateurs, de tous les marchands d'estampes et de *bric-à-brac*, et il n'est imprimé presque nulle part. Contemporain de Diderot, on aurait pu s'attendre à ce que Lantara fût l'occasion de quelques déclamations vives et amusantes, comme il savait les faire; mais Lantara n'exposa jamais rien au Salon. Il fut peu connu des gens de lettres, et il pensa mourir parfaitement ignoré. Cependant quelle bonne fortune c'eût été pour notre Diderot, de rencontrer un beau jour Lantara sur le quai Conti où il allait si souvent, lui Diderot, voir la jeune fille qui depuis fut madame Greuze, ou bien d'entrer par hasard dans quelque café borgne et d'y surprendre notre paysagiste composant un *clair de lune* à la lueur des quinquets! Se figure-t-on les pages charmantes qu'il aurait écrites là-dessus avec sa verve, son esprit, son style crâne et cru, sans compter la superbe tirade philosophique dont il aurait gratifié le lecteur par-dessus le marché. Un grand peintre au

[1] Deperthes. *Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter.* Paris, 1818.

[2] M. Roux du Cantal, appréciateur distingué, auteur du *Catalogue Robert de Saint-Victor,* assure que Joseph Vernet lui-même ne dédaigna pas de peindre des figures dans les paysages de Lantara. Dans ce même Catalogue, rédigé en 1823, M. Roux du Cantal se plaint amèrement des vaudevillistes qui ont fait à Lantara la réputation d'un buveur. Il assure que cet artiste, bien qu'il ne fût pas exempt de caprices et de manies, était d'une austérité rare dans ses mœurs, et que « ses goûts, peu variés, étaient simples comme ceux de l'enfance : c'était, ajoute M. Roux, un La Fontaine dans son genre. Dès longtemps, devenu faible, délicat et mélancolique, les petits gâteaux et quelques gouttes de café pouvaient seuls stimuler son appétit, et ce fut en quoi consista toujours sa principale nourriture. » Malheureusement, M. Roux du Cantal n'apporte aucune preuve à l'appui de ce dire, et cependant, pour refaire une réputation aussi bien établie, il faudrait au moins le témoignage de personnes qui eussent particulièrement connu Lantara. M. Roux n'en cite aucun, pas même le sien propre. Il faut donc s'en tenir à la notoriété et à la notice de M. Alexandre Lenoir.

cabaret! (car Lantara n'eût pas manqué d'être un grand peintre pour Diderot). Un autre Joseph Vernet trouvé tout à coup dans un bouge! Un second Claude Lorrain découvert au fond d'un estaminet enfumé, et sachant, sur la table où il vient d'achever son dernier verre, reproduire tous les accidents pittoresques que fait naître le lever ou le coucher du soleil, faire sentir l'humidité du brouillard, les vapeurs lumineuses du lointain, les profondeurs enfin de l'horizon! Mais à quoi pensaient donc le roi de France, et M. le duc de Choiseul, ami de sartistes, et M. de Marigny, le directeur ordonnateur des arts? Et surtout à quoi pensait l'Académie de laisser ce pauvre diable ainsi enterré dans son cabaret, et de ne pas lui demander sur-le-champ un tableau de réception?.. Ah! il n'eût pas fait bon ce jour-là d'être un membre de cette respectable Académie! Mais vraiment c'est grand dommage que Diderot n'ait pas trouvé Lantara sur son chemin et sous sa plume.

Cependant les peintures de Lantara, connues de quelques juges éclairés, lui avaient fait un commencement



VUE DU PECQ (SAINT-GERMAIN-EN-LAYE).

de réputation. Il fut question, parmi les amateurs, de sa vie mystérieuse, de son caractère, de ses mœurs. A voir ses tableaux harmonieux et d'une composition si sage, on eût pensé que l'auteur menait une existence unie et régulière. On sut bientôt ce qu'était Lantara. Ce délicat amant de l'idéal, qui allait faire à *l'Aurore sa cour, parmi le thym et la rosée*, le peintre de ces paysages baignés de vapeurs lumineuses,... c'était un buveur incorrigible et un incorrigible rêveur, un artiste insouciant, fantasque, fainéant et gueux. Des hommes haut placés dans le monde des arts, essayèrent d'arracher Lantara au décousu d'une vie si précaire et si opposée — ils le croyaient du moins — au libre essor de son talent et à ses progrès.

M. de Caylus qui, tout préoccupé qu'il était d'archéologie et d'érudition, ne dédaignait pas les artistes de son temps, voulut même lui venir en aide et le faire travailler dans des conditions plus convenables. Lantara, mieux logé, mieux nourri, mieux vêtu, fit effort pour s'accoutumer à cette vie nouvelle pour lui; mais le caprice originel, les habitudes invétérées, reprirent bien vite le dessus. Ce fut l'histoire du savetier malheureux d'avoir cent écus et revenant gaiement à son échoppe et à ses chansons. La petite auberge de la rue du Chantre, les longues courses dans les bois, la joyeuse liberté de sa paresse, tout manquait à Lantara.

Il redemanda bientôt son grenier et son cabaret. A la fin cependant, cette pauvreté qu'il avait tant aimée lui devint fatale. Depuis longtemps atteint d'une maladie de langueur, il fut contraint d'aller demander un asile et des soins à l'hôpital. Il entra, le 22 décembre 1778, vers midi, à la Charité, où on le connaissait. A six heures, il était mort.

Lantara avait toujours vécu en dehors de la société officielle : il n'avait aucune académie; aussi sa mort passa-t-elle inaperçue au milieu des petites agitations du moment. L'auteur des *Mémoires secrets* l'enregistra en courant dans son journal (il venait d'enterrer Voltaire et Jean-Jacques) avec un mot d'éloge pour celui qu'il appelle un artiste « presque ignoré », parole cruelle et qui n'était que vraie. Le continuateur de Bachaumont rend pourtant justice à Lantara : « Personne, écrit-il, n'a mieux exprimé les différentes heures du jour; il excellait dans la perspective aérienne : la vapeur de ses paysages approche beaucoup de celle de Claude Lorrain; ses matinées respirent une fraîcheur ravissante... [1] »

CHARLES BLANC.

[1] *Mémoires secrets*, 1799. Tome XIII.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Lantara, ce peintre savant sans s'en douter, et naïf comme la nature, a laissé peu de tableaux. Recherchées par ceux qui aiment le beau et le vrai, les compositions de ce maître sont dédaignées par le plus grand nombre; c'est à peine si nos amateurs honorent de l'enchère la plus modeste ses *matinées* pleines de rosée, ses *soleils couchants*, ses *clairs de lune*, ses *effets de brouillards*.

MUSÉE DU LOUVRE. — *Un soleil couchant* et un ravissant dessin du maître.

Au Cabinet des estampes, à la Bibliothèque impériale, on conserve une eau-forte, gravée par Lantara, représentant un paysage avec un pont.

COLLECTION DE M. DELESSERT. — Six tableaux de Lantara.

Un soleil couchant. Un paysage avec des rochers sur la gauche, et la mer qui baigne ses bords éclairés par le soleil couchant; une barque de pêcheurs. Les figures sont de Taunay. Ce tableau fit partie du cabinet Perrin.

Un autre soleil couchant. A droite un immense rocher sur lequel sont construits de vieux bâtiments ornés de créneaux. Dans le fond, on aperçoit un rivière et une ville.

Un soleil levant. Deux grands rochers occupent la gauche et le milieu du tableau; à droite, dans le lointain, un village. Deux hommes et une femme à cheval.

Paysage avec un pont. Une grande masse de rochers sur la droite avec un château au sommet. Au milieu, une rivière sur laquelle est un pont de trois arches. Une charrette de foin traverse le pont. Les figures sont de Demarne.

Paysage. A droite, un château avec des tourelles; un groupe d'arbres au milieu; à gauche, une rivière. Un homme et une femme reviennent de la pêche.

Vue d'un château fort, avec des figures de Taunay. Ce tableau a orné la collection Mainemare.

COLLECTION DE M. JULES DUCLOS. — *Un soleil levant;* l'effet est d'une profondeur, d'un lumineux et d'un *fondu* dignes du Claude.

Lantara a laissé un grand nombre de dessins touchés avec facilité et sentiment; ils sont au crayon noir, rehaussés de blanc.

Vente Castelmore. 1791. — *Paysage* avec figures et animaux de Casanova. 310 liv.

Vente Basan père. 1798. — *Un orage :* des rochers et de grands arbres bordant une route, près d'un village, se détachent sur un ciel en feu. — *Un paysage au clair de la lune*, pendant du précédent; aux crayons noir et blanc sur papier gris. Quatorze pouces sur vingt et un environ. 240 fr. — *Un village au bord d'une rivière*, et *Un site des bords de la Marne*, près Saint-Maur; dessin à la pierre noire estompée. Douze pouces sur treize. 180 fr.

Vente de Ganay. 1807. — *Vue des bords de la Seine :* à droite, une maison devant laquelle sont diverses figures et un cavalier par Swebach. Bois, sept pouces sur huit. 179 fr.

Vente Choiseul-Praslin. 1809. — *Vue d'un site de rochers baignés par la mer*, avec figures par Taunay. 260 fr.

Vente Solirène. 1812. — Deux dessus de tabatière de trois pouces carrés, l'un représente *une fraîche matinée*, et l'autre *un soleil couchant*. 151 fr.

Vente Laperrière. 1817. — *Paysages* avec figures de Taunay. 641 fr. — Deux autres paysages ornés de figures. 460 fr.

Vente Saint-Victor. 1823. — *Une tempête.* 700 fr. — *Un clair de lune.* 143 fr. — *Un paysage* pris au moment d'un léger brouillard du matin, orné de trois figures par Bernard. 500 fr.

Vente Vigneron. 1829. — *Un paysage.* 2,400 fr.

Vente A. Giroux père. 1851. — *Une nappe d'eau.* 320 fr.

Vente du comte Dubarry. 1774. — *Un joli paysage* sans figures. Cinq pouces sur sept. 39 liv. 10 s. — Deux autres paysages, avec figures de Casanova. 300 liv.

Vente Blondel de Gagny. 1776. — Deux tableaux de quelques pouces de grandeur. 100 liv.

Vente du prince de Conti. 1777. — Quatre tableaux de petites dimensions. 450 liv.

Vente Menil. 1777. — *Deux marines*, ornées de figures par Théolon. Sept pouces sur cinq. 96 liv. — *Autre marine.* 36 liv.

Vente Molini. 1778. — *Une mer agitée par une violente tempête.* Touche légère. Douze pouces sur quinze. 113 liv.

Vente de madame de Julienne. 1778. — Deux paysages : *Une porte en ruine*, près de laquelle sont deux tours; à droite, une rivière — *Une chute d'eau* vue à travers une voûte. Douze pouces sur treize. 263 liv.

Vente Caron. 1780. — *Deux paysages* ornés de fabriques, les figures sont de Machy. Dix-huit pouces sur vingt et un. 301 livres.

Lantara a signé ses tableaux et ses dessins. Voici le fac-simile de sa signature :

Sr Lantara



École Française. *Histoire.*

J. LOUIS DAVID

NÉ EN 1748. — MORT EN 1825.



C'étaient des gravelures mal protégées par le paravent des boudoirs, des négligés trop galants — comme en faisait Moreau — ou des secrets de chambre à coucher sur lesquels tombait tout exprès la lumière. Et ceux que les marquises n'avaient pas admis dans leur confidence ou dans leurs ruelles s'en dédommageaient en peignant les entreprises de Colin, les faiblesses de Lise et les plus lestes aventures de la saison où l'on coupe les foins. Pour comble, le paysage, quand il servait d'encadrement à ces folies, n'offrait plus qu'une nature imaginaire, impossible, au lieu de ces arbres légers que Watteau touchait du moins avec esprit, au lieu des ciels suaves où se reconnaissait la main d'un coloriste.

Après tant d'écarts, il ne fallait rien moins pour régénérer la peinture qu'une réforme radicale comme celle qui fut opérée par David. Les timides efforts de Vien avaient bien pu remettre l'art dans les embranchements de la bonne voie ; mais pour lui faire retrouver son but et sa route, il fallait qu'un homme d'un esprit plus vaste et d'une volonté plus ferme le ramenât impérieusement au point de départ en faisant un appel aux principes du beau, dont l'antique avait fourni l'application dans ses statues et dans ses peintures, à en juger par le peu qui nous en reste à Pompéi. Quel intervalle immense à parcourir, en effet, entre ce Boucher si efféminé et pourtant si aimable, qui « enseignait à casser une jambe avec élégance, » et ce David, qui allait professer la religion du contour avec toute la ferveur d'un Florentin ! Mais quelle

étrange coïncidence ! l'austère réformateur du dessin est précisément un parent de Boucher. Le dernier de ceux qui avaient corrompu la peinture en France, celui qui fermait la marche de ce long carnaval du matérialisme, voit sortir de sa propre famille le grave régénérateur de la peinture française : le petit-neveu de François Boucher s'appelle Louis David.

Né à Paris au milieu du dix-huitième siècle, en 1748, David fut élevé au collége des Quatre-Nations; mais il ne profita guère de l'éducation classique, possédé qu'il était par le démon de la peinture. Ses cahiers étaient couverts de croquis informes, et quand il fallait écrire le discours de Scipion ou celui d'Annibal, le jeune rhétoricien aimait mieux dessiner l'orateur avec un casque. Son père, qui était mercier sur le quai de la Mégisserie, ayant été tué en duel, David était tombé, dès l'âge de neuf ans, sous la tutelle d'un oncle maternel qui voulait faire de lui un architecte, lui trouvant un esprit solide et juste. Mais l'écolier avait une âme ardente en même temps qu'un sens droit; il se révoltait contre son tuteur, sentant bien qu'on n'avait deviné que la moitié de ses aptitudes. Un jour sa mère l'ayant envoyé porter une lettre à son grand-oncle Boucher, il trouva le peintre de Mme Dubarry occupé à finir une de ces lascives figures qui n'étaient pas, après tout, sans quelque mérite. La seule vue de la toile et des pinceaux enflamma l'imagination du jeune homme, qui, pendant le temps que Boucher lisait la lettre, demeurait ébahi devant le tableau, se disant sans doute à lui-même le mot du Corrége, et bien décidé cette fois à devenir un peintre.

Il fallut céder à une volonté si énergique, et l'on fit de David un élève de Boucher, comme plus tard on devait donner Guérin pour maître à Géricault. Mais Boucher était un homme loyal, plein de grandeur d'âme : il eut la franchise de reconnaître que ses leçons ne pourraient être que pernicieuses à David, et il lui conseilla d'entrer chez Vien, où il recevrait de plus dignes enseignements. En 1772, l'élève de Vien voulut concourir pour le prix de Rome : il essuya deux défaites consécutives.

Que de chagrins, que d'instants d'amer dégoût pendant ces mortelles années ! Souvent il manquait d'avances pour se livrer en paix à l'étude, et les soucis de la gêne s'ajoutaient au sentiment de l'injustice, quand une circonstance imprévue vint le tirer de son découragement. Qui le croirait? la providence de David fut une danseuse de l'Opéra ! La célèbre Mlle Guimard, que Paris adorait, qui traînait à sa suite tous les vauriens de la cour, tous les amis du prince de Soubise, — son amant ruiné, — avait fait bâtir dans la Chaussée-d'Antin, sous le nom de *Temple de Terpsichore*, un délicieux hôtel où le petit souper était regardé comme une des quatre fins dernières de l'homme. Pour embellir sa demeure, la courtisane s'était adressée à Fragonard, peintre charmant, peintre par excellence des amours gracieux et sans préjugés. Mais une brouille étant survenue entre la Guimard et son décorateur, celui-ci, qui l'avait représentée en Terpsichore, revient furtivement dans le salon, retouche la figure et en fait une Némésis en furie. Arrive la danseuse, qui, se voyant défigurée à ce point, s'emporte, se répand en injures contre le peintre et appelle ses amis pour leur montrer cette horrible tête, sans prendre garde que plus elle se met en colère, plus la Némésis lui ressemble. Tout le monde se prit à rire. Fragonard, vengé, abandonna les décorations de l'hôtel, et ce fut David qu'on choisit pour les terminer. Un jour que le jeune homme paraissait pensif et soupirait profondément, Mlle Guimard lui demanda la cause de son ennui. David avoua qu'il avait besoin d'argent pour payer ses modèles et attendre en liberté l'épreuve d'une prochaine lutte. Aussitôt la bonne fille lui apporta beaucoup d'argent avec beaucoup de grâce. Il lui coûtait si peu !

Le voilà donc qui reprend courage, achève ses plafonds et se remet bravement à l'étude pour un nouveau concours. Malheureusement, il essuie un troisième échec. Alors le désespoir s'empare de lui, et, renfermé dans sa chambre, il prend la résolution de se laisser mourir de faim. Il demeurait au Louvre, dans les appartements de Sedaine, poëte ingénu qui l'aimait comme un fils. Ce bon homme, inquiet de ne plus voir David, va frapper à sa porte, n'obtient aucune réponse, court effaré chez Doyen, et tous deux, redoublant de coups et d'instances, finissent par se faire ouvrir. En reconnaissant la voix de Doyen, qui seul de tous les membres de l'Académie lui était favorable, David s'était traîné jusqu'à la porte, pâle, maigre, à moitié mort. Revenu à la vie et à l'espérance, il se présenta à un quatrième concours, et enfin il remporta le grand prix, en 1775.

Natoire, qui était directeur de l'Académie de Rome, étant venu à mourir en cette même année, Vien fut désigné pour aller prendre sa place. Le maître et son élève partirent donc ensemble pour Rome, et ce ne fut tout le long de l'Italie qu'une admiration continuelle. Arrivé au Vatican, David parcourut, étonné, ces salles remplies de chefs-d'œuvre que rehausse encore le prestige du temps et de l'histoire. Il se mit à dessiner des bas-reliefs, à copier les statues antiques et les maîtres italiens, choisissant toujours les plus purs. Déjà une révolution s'opérait dans ses idées, et pourtant le souvenir de son pays, les premières



PIE VII.

impressions qu'il y avait reçues vivaient toujours dans sa tête, si bien que retrouvant tout à coup dans Valentin le génie de sa nation, sous l'influence du Caravage, il exécuta une magnifique copie de *la Cène* du vigoureux maître français. C'est ainsi que flottant et incertain encore entre ses réminiscences et les modèles imposants qu'il avait sous les yeux, il fit le tableau de *la Peste*, qui est au lazaret de Marseille et où l'on retrouve un peu de l'ancienne manière du dix-huitième siècle à travers une évidente intention de réforme. Le vieux Pompeo Battoni disait d'une figure de pestiféré couchée sur le devant du tableau, qu'elle était digne de Michel-Ange.

Cependant il se faisait à Rome un puissant travail de réaction qui allait entraîner David. Canova méditait

la réforme de la statuaire ; Raphaël Mengs redonnait à la critique des beaux-arts une allure grave et cherchait lui-même à faire revivre dans sa peinture les exemples de Raphaël d'Urbin, depuis longtemps négligés; dans le même temps, le docte Winckelmann venait de publier son *Histoire de l'Art,* où il remettait en honneur les principes des Grecs, indiquant les plus délicates beautés de leur art avec toute la passion d'un antiquaire. Le mouvement était donc imprimé, on allait voir une révolution sortir de ces efforts réunis, révolution telle que la pressentait Diderot et qui devait éclater parallèlement à celle du monde politique. Lorsque David fut de retour à Paris, en 1780, il était déjà complétement transformé, en ce sens du moins qu'il avait la volonté de ne plus prendre ses sujets dans la vie réelle, de les choisir dans l'antique ou de nature à comporter un style noble et soutenu.

Ce fut sous l'empire de ces nouvelles idées qu'il composa son *Bélisaire*, dont on voit au Louvre une répétition, grandeur de chevalet, dernier témoignage d'une indécision qui allait finir, limite entre l'école qui avait élevé David et celle que lui-même devait fonder. Quant à l'exécution, elle a bien dans l'original la largeur voulue pour un tableau d'histoire ; les draperies n'y sont pas copiées petitement, comme dans la répétition; mais, en somme, l'émotion est manquée, parce que le peintre n'a pas été ému et quoiqu'il ait écrit sur la pierre ces simples paroles : *Date obolum Belisario.* Van Dyck avait déjà traité ce beau sujet. Quelques amateurs s'en souvinrent, et ils se hâtèrent de mettre le tableau en regard de l'estampe. On admirait le soldat qui, dans l'attitude de l'étonnement, contemple son général réduit à mendier, et semble dire : « Est-ce là Bélisaire? » L'intention du peintre flamand est si frappante, disait-on, surtout dans le mouvement des bras du guerrier, que si on lui couvrait la tête, ses bras resteraient encore étonnés. Au contraire, on trouva que David avait donné au soldat duquel dépendait toute l'impression un geste aussi forcé que celui de Van Dyck était naturel et saisissant. Néanmoins la foule fut charmée; elle porta David en triomphe devant son tableau.

Déjà, du reste, sa renommée grandissait. De toutes parts venaient à lui des jeunes gens pleins d'ardeur qui le voulaient pour maître ; on le pressa d'ouvrir cette école, depuis si célèbre ; on lui accorda un logement au Louvre; l'Académie le reçut à l'unanimité, Louis XVI le nomma peintre du roi, lui David ! et la fortune, qui aime les personnages en vue, vint au devant de lui dans la personne d'une jeune fille richement dotée, Mlle Pécoul, dont le père était architecte, entrepreneur des bâtiments du roi.

En 1784, le roi de France ayant commandé à son premier peintre le *Serment des Horaces*, David voulut peindre les Romains dans Rome. Il y fit donc un second voyage et y composa son tableau, qui eut un succès prodigieux parmi les Italiens. On ne parlait à Rome que des *Horaces* et du peintre français. Les cardinaux voulaient voir cet *animal rare*, dit David lui-même, dans une lettre familière au marquis de Bièvre. Mais lorsqu'on reçut à Paris le *Serment des Horaces,* l'intendant de la maison du roi, M. d'Angivilliers, affecta d'en parler avec dédain. C'était un des routiniers qu'effrayait la nouvelle école, il n'aimait pas le *Gladiateur* Borghèse, et ne voulait pas qu'on donnât pour modèle aux élèves *cette chose-là!* Son premier soin fut de prendre un compas pour mesurer la toile du peintre, et, comme il trouvait treize pieds au lieu de dix, il en parut tout alarmé, se plaignant qu'un artiste se fût permis de dépasser les dimensions assignées à son tableau. Il en fut puni plus tard par cette brusque réponse de David : « Eh bien ! prenez des ciseaux et rognez-le. »

Nous ne pouvons juger le *Serment des Horaces* qu'en nous reportant à l'époque où il fut conçu. Quand on se rappelle les doucereuses compositions des contemporains de David, et combien était fade cette peinture de sybarites qui n'avait plus même le piquant du *maniéré,* on s'étonne de voir tout à coup surgir ces mâles figures, apparaître un intérieur romain reconstruit par la science de l'archéologue, et servant si bien de cadre à un de ces beaux drames dont on avait désappris la grandeur. Quelle dut être la stupeur universelle, lorsqu'on vit un peintre, en même temps qu'il évoquait un des plus généreux enseignements de l'antique histoire, restituer le costume, les mœurs, l'architecture des temps héroïques, choisir un fond si simple, trouver un si noble élan dans le mouvement des guerriers qu'anime le génie de Rome, et d'aussi belles lignes dans leurs fiers visages ! Ne semble-t-il pas que des mignardises de Dorat l'on passe tout à coup à

la cadence majestueuse de Corneille? Ce modelé ferme, ce rendu sévère des extrémités, cette imitation serrée des pieds et des mains, qui poursuit jusqu'aux plans particuliers des doigts, tout cela nous frappe moins aujourd'hui, mais quel effet cela dut produire au milieu d'une époque où l'on ne voyait plus que molles carnations, sujets impudiques, pinceau lâché ou prétentieux!

Seroux d'Agincourt, l'illustre continuateur de Winckelmann, accusa David d'avoir commis une hérésie historique dans le fond des *Horaces*. Mais l'auteur s'en défendit en homme qui avait étudié profondément tout ce qui se rapportait à son sujet. Il savait Plutarque par cœur; il lisait beaucoup les classiques latins,



BÉLISAIRE.

surtout Tite-Live. Il est, en général, irréprochable en ce qui touche aux connaissances historiques, à l'indication des usages et des mœurs. Que dis-je? On le crut si bien instruit sur ce point que le goût du temps ne tarda pas à lui emprunter toutes les modifications de l'ameublement et du costume. C'est depuis l'exposition du *Serment des Horaces* que les ornements antiques devinrent à la mode. On voulut avoir le mobilier de Tarquin le Superbe, boire dans les patères d'Herculanum, s'éclairer par les lampes de la villa Albani. Les robes de femmes furent taillées en chlamydes, leurs souliers se changèrent en cothurnes; les statues, les médailles, l'urne des Étrusques vinrent déloger le mobilier des grands parents, et, pour la première fois, l'on vit les personnages de la tragédie vêtus comme ils avaient dû l'être dans la fable ou dans l'histoire. Talma doit restituer en partie à David l'honneur de cette transformation du costume scénique, car c'est dans la fréquentation de David que le célèbre comédien apprit à aimer l'antique, à le connaître, à trouver ridicule que Néron portât des talons rouges et des culottes jarretées. Ce fut David qui

jeta sur les épaules de *Brutus* cette toge romaine dont Talma parut enveloppé sur la scène française, devant un public étonné.

Ici se place un trait de l'histoire de David, qui le caractérise beaucoup mieux que ne feraient nos appréciations. Mme de Noailles lui ayant demandé un *Christ*, le peintre s'était d'abord excusé, disant qu'il n'exerçait point son pinceau sur les sujets religieux, où il ne puisait aucune inspiration. Comme la maréchale insistait, David lui peignit le Christ sous les traits d'un superbe soldat aux gardes françaises. Il l'avouait lui-même, l'Evangile ne disait rien à son cœur; s'il trouvait Raphaël si fort élevé au-dessus des autres peintres, c'était pour avoir su tirer d'aussi grands moyens d'impression d'une histoire qui le laissait, lui David, indifférent. Il faut donc accepter David comme la nature l'avait créé, incomplet, mais puissant par ses défauts mêmes. Génie essentiellement païen, son dieu était Socrate, sa religion l'amour de la patrie, son culte la liberté ; ses héros s'appelaient Brutus, Horace ou Léonidas, et s'il ne sentait point la poétique du christianisme, de la chevalerie, en revanche quel digne élève des statuaires antiques et des philosophes grecs ! que d'atticisme dans ses contours ! quelle haute sagesse préside à la disposition, à l'attitude de ces tranquilles figures, fixées sur sa toile comme sur les murailles d'un temple athénien ! Non, il n'y a jamais eu, depuis la Renaissance, un peintre capable d'inventer, de composer la *Mort de Socrate* mieux que ne le fit David. Socrate s'entretient avec ses amis de l'immortalité de l'âme, lorsque le serviteur des Onze vient lui apporter la ciguë en détournant les yeux et en pleurant. Le philosophe va prendre de la main droite le poison sans regarder — comme un homme qui, tout entier à une conversation grave, ne l'interrompt pas pour s'arrêter à une action vulgaire. — Sa main gauche, dont le doigt s'élève vers le ciel, montre l'objet de son discours, et son geste pour recevoir la coupe dit assez la parfaite quiétude de son âme. Cela rappelle le beau vers de la tragédie de Lemierre, où il est dit en parlant de la mort :

Caton se la donna... Socrate l'attendit.

David l'avait peint tenant la coupe que lui offrait l'esclave en pleurs : « Non, non, lui dit André Chénier, Socrate ne la saisira que lorsqu'il aura fini de parler. » Quelle scène et quels contrastes ! Le bourreau est plus ému que la victime. Autour du maître sont groupés tous les disciples, partagés entre la douleur et l'admiration. Les plus jeunes se frappent la tête contre les murs de la prison ou donnent d'autres signes de désespoir. Criton est attentif aux dernières paroles. Platon est assis au pied du lit, fermé dans son manteau, la tête inclinée, méditant sur ce discours suprême et n'osant regarder Socrate, comme si tant de sérénité faisait honte à sa douleur. Dans le fond, on aperçoit un escalier sombre par où on emmène la famille du philosophe, qui était venue lui dire adieu. Ah ! c'est grand dommage que David n'ait pas mis l'exécution d'un tel chef-d'œuvre en harmonie avec l'austérité du sujet. Poussin avait établi et appliqué lui-même cette loi de haute convenance qui fait choisir sur la palette des tons conformes au caractère de la pensée qu'on veut traduire. Il eût traité la mort de Socrate dans le *mode dorien*, comme étant le plus sévère ; il eût manié son pinceau avec largeur, affectant une couleur sobre, évitant de plaire afin de mieux émouvoir. David, au contraire, pour s'être abandonné avec trop de complaisance à son plus bel ouvrage, est tombé dans une manière finie, léchée, précieuse, à tel point qu'il vaut mieux voir son tableau dans la gravure, pour l'admirer sans réserve et le trouver ce qu'il est, c'est-à-dire la plus belle composition de toutes les écoles de peinture.

David a souvent commis la même faute, bien surprenante chez un artiste dont toutes les œuvres étaient d'ailleurs si rigoureusement raisonnées. Son tableau de *Brutus*, par exemple, offre une certaine afféterie de pinceau qui est choquante en un tel sujet. On y voit des meubles traités avec un soin qu'on pardonnerait à Miéris ou à Gérard Dow ; les détails sont perlés à la façon des tableaux de genre et contrairement à la manière obligée de l'histoire. C'est beaucoup pour un peintre qui n'entendait rien aux effets de lumière que d'avoir jeté une grande ombre sur la figure du consul romain. N'est-ce pas dans l'ombre en effet que doit se livrer cet affreux combat entre la conscience du père et la conscience du républicain ? La tête de Brutus ne peut se

montrer en pleine lumière, quand passent tout près de lui les cadavres de ses enfants décapités par son ordre. Mais autant il est beau ainsi, dans cette obscurité, tournant le dos au funèbre cortége, suspendu entre la gloire d'avoir été féroce et la honte de n'avoir pas eu assez d'entrailles, autant le reste du tableau est froid, mal composé, dépourvu de vraisemblance et d'émotion. Les filles de Brutus s'évanouissent avec trop de grâce. La nature d'une femme, serait-elle Spartiate ou Romaine, se trahit, j'imagine, plus vivement. Une sœur qui voit revenir du supplice le corps de son frère peut-elle conserver autant d'ordre dans les plis de sa robe et dans l'arrangement de sa chevelure ? N'était-ce pas assez de la sauvage inflexibilité du père, sans donner à des femmes une pantomime aussi calculée? Le désespoir des femmes aurait même fourni l'occasion



SERMENT DES HORACES.

d'un contraste puissant à côté de la douleur contenue du père, et l'artiste, arrivant à une même impression par la peinture de sentiments divers, aurait évité le reproche qu'il a encouru d'avoir introduit deux unités dans son action.

On touchait à la grande révolution, et déjà David avait accompli la sienne. Son *Brutus* porte le millésime de 1789 ! Tout le monde alors était secrètement averti que l'ancienne société ne pouvait aller plus loin. La pensée de la réforme avait tellement subjugué tous les esprits, que le tableau de *Brutus* avait été commandé à David au nom du roi de France !

C'est la gloire de David de n'être pas resté en dehors du mouvement imprimé par la philosophie au dix-huitième siècle. Son art fut assez important à ses yeux pour donner une impulsion salutaire à la pensée publique. Dès l'ouverture de la Révolution, il lui consacre son talent supérieur et ses pensées ; il entreprend

le Serment du Jeu de paume, vaste machine où le même sentiment est exprimé dans mille organisations diverses, où, malgré des difficultés innombrables, l'impression est une, vive et forte. Quel transport agite toutes ces figures! Ces milliers de bras levés, ces chapeaux en l'air, ces représentants exaltés qui se groupent, se pressent et s'encouragent et s'embrassent : tout cela saisit comme ferait une grande clameur. Debout sur une table et seul calme au milieu de la tempête, le président Bailly prononce la formule du serment dans une attitude sévère et impassible comme la loi. Quelle assemblée! Les personnages viennent sans doute en aide au génie du peintre: car celui-là est Barnave, celui-ci Mirabeau, et il y en a un dans cette foule épaisse qui se nomme Robespierre. Chacun s'émeut suivant son tempérament. L'un frappe du pied la terre et lève un poing fermé; l'autre, accroupi sur son banc, avance une main timide. Les plus jeunes, montés sur des chaises, ont le geste et le désordre de l'enthousiasme. Un octogénaire, traîné sur un fauteuil, se fait soutenir le bras pour prêter serment, tandis que d'autres pleurent ou se contiennent ou s'épouvantent. Sur le premier plan est un groupe composé d'un chartreux, d'un protestant et d'un prêtre catholique. Le protestant, c'est Rabaut-Saint-Etienne; le chartreux, dom Gerle, et le prêtre, c'est l'abbé Grégoire. Ainsi les dissidences ont disparu, tous les cœurs se confondent, et ce seul groupe résume l'union de l'assemblée. Du reste, le mouvement est partout, dans la salle, dans l'air, en haut comme en bas. Un vent violent emporte le rideau des fenêtres auxquelles se cramponnent échevelés des gens du peuple et par où l'on aperçoit la foudre qui tombe sur la chapelle royale. David a donc compris des premiers peut-être comment devait finir ce sombre drame, dont le prologue se passe dans un lieu destiné à des jeux de princes.

Sur la motion de Barère, la Constituante décréta que *le Serment du Jeu de paume* commencé par David serait exécuté aux frais du trésor public et placé dans le lieu des séances de l'Assemblée. Mais David n'acheva point cet ouvrage; il l'ébaucha seulement au crayon et au bitume sur une toile immense. En dépit du costume moderne, toujours si ingrat, l'anatomiste ne voulut rien perdre de sa science. Avant de revêtir ses figures de leur ample gilet, il dessina consciencieusement leurs mâles poitrines. Le vertueux Bailly occupa tout d'abord le milieu de la composition à l'état de statue grecque, si bien qu'on retrouverait aisément sous son habit les muscles du bras, la forme de l'épaule, les développements d'un beau torse. En général, les vêtements sont collés sur la chair comme des linges mouillés, exagération qui est cependant préférable au lourd et ennuyeux effet que produirait une simple imitation du costume sur une toile où il tient tant de place. David est donc resté grec, ou plutôt romain, alors même qu'il fallait être français. L'amour du nu, le souvenir, la préoccupation de l'antique lui ont fait poursuivre la forme jusque sous le jabot des constituants.

Cette esquisse d'une si grande valeur, puissante et hardie comme un carton de Michel-Ange, fut adjugée aux enchères, il y a sept ans, pour un prix médiocre, et le gouvernement, qui depuis l'a rachetée, laissa vendre aussi à un particulier un petit dessin terminé au crayon, de la main de David lui-même, d'après lequel fut exécutée la gravure.

Nommé de la Convention par la section du Muséum, en septembre 92, David exerça pour ainsi dire de par l'assemblée la dictature des arts. Tout ce qu'il proposa fut sur le champ décrété. Deux artistes français, Rater et Chinard, ayant été assaillis à Rome par les sbires de l'inquisition et conduits au château Saint-Ange, David en fut instruit par une lettre de Topino-Lebrun, son élève, et il fit décréter par la Convention que les ministres en écriraient énergiquement au pape. Il obtint ensuite que la place de directeur de l'Académie de Rome serait supprimée, comme il le raconte lui-même dans une lettre où sa haine contre la vieille institution se trahit en paroles brutales, et dont l'autographe est sous nos yeux.

David vota la mort du roi. La veille de l'exécution, Lepelletier-Saint-Fargeau ayant été assassiné au Palais-Royal, David se mit à l'œuvre, et deux mois après il offrit à la Convention le tableau des *Derniers Moments de Lepelletier*. La victime de Pâris était représentée étendue par terre; le torse, en laissant voir dans le côté la blessure saignante, se détachait sur des linges blancs; une épée suspendue par un fil, perpendiculairement à la blessure, traverse en le déchirant un papier sur lequel sont écrits ces mots : « *Je vote la mort du tyran.* » Cette fois David attaqua et rendit la nature dans toute son énergique vérité avec la

brosse qui avait reproduit *la Cène* de Valentin. Il fut plus vrai, plus expressif encore dans son tableau de *Marat expirant*, qui est assurément son chef-d'œuvre sous le rapport de l'exécution, et où il sut presque idéaliser la laideur de son héros. L'assemblée en accepta l'hommage, ordonna qu'il serait gravé aux frais du trésor et que les honneurs du Panthéon seraient décernés à Marat. La tête renversée, une main hors de la baignoire, Marat tient un écrit ainsi conçu : « Vous donnerez un assignat à cette mère de sept enfants dont le mari est mort pour la défense de la patrie. »

Le rôle que joua David à la Convention eut de brillants côtés : la haute direction des arts, l'ordonnance des fêtes patriotiques, sa sollicitude pour les lauréats, auxquels il fit accorder une pension de deux mille



L. DAVID, PINX. Ad. CABASSON, D. BREVIÈRE, S

LES SABINES.

quatre cents francs pour les cinq ans qu'ils passeraient à se perfectionner en Italie ou sur le terrain de la république. Ce fut David qui fit à l'assemblée le fameux rapport commençant par ces mots : « Il sera élevé « au peuple une statue colossale ; la victoire en fournira le bronze... » Enfin, le 19 prairial, à la suite du discours de Robespierre sur l'immortalité de l'âme, David développa le plan de la *Fête à l'Être suprême*. On devait y voir des chœurs de jeunes filles et d'enfants comme dans les antiques Panathénées. Paris se réveillerait au son d'une musique universelle. L'autel de la patrie, placé au sommet d'une montagne, devait être le pivot d'une procession immense, où les conventionnels allaient figurer tenant à la main des bouquets de fleurs et de fruits. Des danses, des décors, des bûchers en flammes, des illuminations de mille couleurs devaient donner à cette fête une splendeur inouïe, une grandeur sans exemple. Mais l'éclat même de la cérémonie perdit ceux qui en avaient eu la pensée... Compromis bientôt parmi les vaincus de thermidor, David fut décrété d'arrestation, détenu au Luxembourg pendant cinq mois, puis élargi, puis arrêté encore,

et enfin, appuyé à la Convention par Thibeaudeau, Chénier, Merlin de Douai, Boissy-d'Anglas, qui lui avaient reconnu de la bonhomie dans la vie intime, il reconquit sa liberté. C'est alors qu'il peignit les *Sabines*. Disons comment lui vint l'idée de ce tableau. Dans le temps de sa captivité, David apprit que sa femme, quoique brouillée depuis longtemps avec lui, faisait pour le sauver les plus périlleuses démarches. Touché de ce dévouement, il résolut de le peindre, mais, en y réfléchissant, il comprit que lui David, le législateur de la peinture, il devait envelopper son allusion dans une donnée historique et générale. Les Sabines se présentèrent à sa pensée.

Si le tableau des *Sabines* ne devait pas être regardé surtout comme l'œuvre d'un chef d'école, il faudrait rabattre beaucoup de son immense réputation, car il n'y a là ni mouvement, ni clair-obscur, ni entente de ce puissant métier qui débrouille les grandes machines. Et puis ce ne sont pas là les robustes aïeux des moissonneurs de Léopold Robert. Comment un guerrier délicat, élégant et parfumé comme Romulus, a-t-il pu sortir de ces murs de Rome dont on aperçoit, dans le fond, les constructions lourdes, massives, entées sur la roche Tarpéïenne? Quoi! ce héros si bien élevé, d'une chair si fine, qui est frotté d'huiles aromatiques, gracieux, propre et peigné avec tant de soin, c'est là le nourrisson de la louve romaine, le fondateur d'une sauvage colonie de brigands destinée à la brutale conquête du monde! C'est cette belle main de gentilhomme qui a tué Rémus! Ah! que Poussin est plus vrai, plus historique! Les héros de David sont des gladiateurs qui posent devant le peuple assemblé, qui s'apprêtent à mourir et à frapper avec grâce. Les personnages de Poussin sont grossiers, barbares, primitifs; ils se meuvent naturellement, sinon noblement. C'est une rude mêlée où l'on se prend aux cheveux, où l'on s'arrache de superbes femmes qui sont belles sans le montrer, sans le savoir, tandis que les Sabines de David sont musquées, jolies, coquettes jusque dans leurs chevelures dénouées. Leur geste est théâtral, leur pose affectée. — Néanmoins, je retrouve le maître dans presque toutes les figures du second plan : le vieux guerrier qui remet son glaive dans le fourreau, l'aïeule qui découvre sa poitrine flétrie, pour rappeler qu'elle allaita des Romains, et la mère qui, élevant son enfant dans les airs, le montre aux deux armées. Les écuyers sont aussi très-beaux de formes, mais cela sent trop la statuaire du temps d'Adrien ; ces figures ne vivent point et ne sauraient se mouvoir.

Il faut tout dire, cependant. Si le tableau des *Sabines* n'est pas un chef-d'œuvre par ces trois raisons : que la pantomime en est invraisemblable, qu'il n'est pas traité dans le *mode* voulu, que la lumière est sans jeu et la composition sans effet optique, on doit reconnaître, du moins, que les figures, considérées séparément, sont d'admirables modèles. Le Romulus est un Apollon retourné que le peintre a coiffé d'un casque, armé d'un javelot et d'un bouclier d'or; les formes en sont empruntées de la plus belle jeunesse : elles sont simples, pures, recouvertes d'une peau délicate, enfermées dans une ligne ondoyante, et d'une tranquillité qui doit rappeler la sérénité du demi-dieu. L'académie du Tatius, accentuée plus virilement et appartenant à un type moins élevé, est à elle seule un chef-d'œuvre, non pas seulement pour la beauté du torse, l'individualité des jambes et la perfection de toutes les formes — sévèrement étudiées jusqu'en leurs extrémités les plus fines et ressenties comme les muscles du *Laocoon*, — mais aussi parce que le visage exprime une fierté farouche dont l'antique lui-même ne fournit pas d'exemple, si ce n'est peut-être dans les figures d'Ajax. David cette fois semble avoir ajouté à l'antique le sentiment passionné de Polydore de Caravage.

Quelques parties du tableau des *Sabines*, les enfants, par exemple, surtout celui qui, les mains par terre, regarde en souriant le spectateur, sont d'une fort belle exécution. Les yeux ont de l'éclat et les carnations même ont l'apparence de la vie. Quant aux chevaux, ils n'ont pas le caractère antique tant désirable en un tableau de ce genre; ils ne sont pas non plus franchement faits d'après nature, ils sont pesants comme ceux de Raphaël, et sans avoir autant de style, ils manquent de vérité. Il est juste d'ajouter qu'au temps où David peignait les *Sabines*, les chevaux de Phidias n'étaient point connus. Ce n'est que bien des années après que des fragments du Parthénon furent portés en Angleterre par lord Elgin, et popularisés en France par de nombreuses empreintes.

En 1795, David proposa à M. Rousselin-Saint-Albin, ami de Danton, de lui dessiner un portrait de ce fameux tribun. Il traça ce portrait de souvenir, en s'aidant d'un buste en marbre faiblement exécuté. Ce

dessin est d'un prix inestimable. Il est fait à grands traits, avec beaucoup de largeur et de feu. Quelques coups de crayon donnés avec une apparente liberté, quelques hachures vigoureuses ont suffi pour faire briller le génie révolutionnaire dans ce masque écrasé, d'une laideur sublime, où la majesté du lion se mêle



NAPOLÉON AU MONT SAINT-BERNARD

à l'énergie du bouledogue. Après l'avoir achevé, David le considéra un instant, et, l'offrant à M. Saint-Albin : « Tiens, lui dit-il, c'est Jupiter Olympien que je te donne. » Ces paroles n'étaient pas sans portée de la part d'un homme qui voulait alors effacer le souvenir de sa participation à la mort de Danton. Du reste, ce n'est pas ici le lieu de s'étendre sur les actes politiques de David, dont la vie, sous ce rapport, présente

d'assez tristes fluctuations, depuis l'époque où il marchait à la suite de Robespierre et de Saint-Just, jusqu'à celle où, reniant ses amis tombés et oubliant lui-même son rôle de tribun, il accepta le titre de premier peintre de l'Empereur, séduit sans doute par la pensée de figurer dans l'histoire comme l'Apelles d'un autre Alexandre.

Napoléon lui commanda, au prix de 180,000 francs, les deux tableaux de *la Distribution des aigles* et du *Couronnement*. Ce sont des compositions gigantesques. La première a un défaut de monotonie que tant d'uniformes rendaient inévitable. Le style y a de l'enflure, et la perspective en est manquée. *Le Couronnement* est mieux entendu ; il est disposé avec grandeur et sagesse. On n'y compte pas moins de cent cinquante portraits peints avec conscience et la plupart fort ressemblants, entre autres Talleyrand, Bernadotte, Cambacérès, qui occupent le premier plan. Le moment choisi par le peintre est celui où l'Empereur, après s'être couronné de ses mains, va poser la couronne sur la tête de Joséphine. La tête de Napoléon est radieuse, et la simplicité des lignes ajoute à la grandeur de la figure. Le groupe des prêtres est d'un excellent peintre ; on y remarque des têtes vivantes. La soie, le velours, l'hermine, toutes les étoffes, tous les costumes sont reproduits avec le genre de fidélité que comporte la peinture d'histoire ; mais l'ensemble est froid : on y voudrait plus de bruit, plus d'animation, plus de monde, une longue nef remplie de peuple, moins d'étiquette enfin, et un autre fond que ces revêtements de marbre dont l'exactitude refroidit encore le tableau. David, qui rendait juste le ton propre à chaque objet, n'entendait pas ces grandes combinaisons de la couleur avec la lumière, qui par des gammes savantes arrivent à la magnificence et à l'éclat. Avec son esprit ordinaire, il avait représenté le pape Pie VII posant ses deux mains sur ses genoux, acteur inutile, regardant faire cet imitateur de Charlemagne. Mais l'Empereur exigea qu'on fît lever la main droite du pontife en signe de bénédiction : « Je ne l'ai pas fait venir de si loin, dit-il, pour ne rien faire. »

Le portrait de *Pie VII* par David a été vanté peut-être outre mesure. Il y a là sans doute une rare puissance de modelé. J'admire la simplicité du faire et combien la nature est imitée sévèrement, d'un style correct et ferme. Les mains sont traitées dans le style de Philippe de Champagne, avec plus de naïveté. Malheureusement il n'y a guère là autre chose qu'une intention flamande ; le peintre n'y a rien mis du sien : si la tête pense, c'est d'elle-même. David n'a fait que la copier exactement avec ses plans accentués, ses traits mêlés de rudesse et d'élévation, son regard italien et le mouvement de ses sourcils noirs. Oui, c'est une très-belle chose, fort heureusement venue ; mais la beauté même du modèle, son expression, son rang, sa renommée y ont la plus grande part. David a été en présence du pape ce qu'il était toujours, un dessinateur de première force, un maître dans la science graphique et dans l'art du modelé ; mais cette réalité est un peu nue, sans idéal, sans interprétation, et l'étude de la forme paraît avoir tout absorbé. Voyez, au contraire, comme le portrait de ce même Pie VII par Lawrence est tout plein de poésie et de grandeur : la tête est remplie d'animation, elle rayonne d'intelligence, et il y a de l'éclair dans le regard. Le génie brille dans les yeux du souverain pontife à travers une enveloppe plébéienne ; la pesanteur du menton, la forme épaisse de la bouche sont relevées par la finesse, la beauté et l'éclat de l'œil. Au lieu du pape de David, tranquillement assis près d'un mur et dont rien n'indique la souveraineté, si ce n'est la pourpre romaine, Lawrence nous montre le prince de l'Église environné de splendeurs, au milieu des merveilles du Vatican. Et si sa pose est inquiète, si ses yeux étincellent, si toute sa personne est en mouvement, toute sa physionomie en jeu, c'est qu'il fallait rappeler l'existence voyageuse et tourmentée de ce grand personnage... Une fois cependant il est arrivé à David de rencontrer la poésie, d'avoir de l'inspiration, de l'élan : c'est lorsqu'il a peint Napoléon au passage du Saint-Bernard. Arrêtons-nous un instant pour admirer ce cheval robuste qui semble fléchir sous le poids d'un grand homme, et ce général imberbe gravissant les rocs où sont creusés les noms d'Annibal et de Charlemagne, pendant que le souffle de sa fortune pousse les plis de son manteau vers la cime des Alpes.

Le jour où les alliés entraient dans Paris, David achevait son *Léonidas*. Le tableau des Thermopyles porte ainsi la date de l'invasion ! — C'est une heureuse idée que celle d'avoir isolé le héros. Il vient de parler familièrement à ses soldats, il leur a promis qu'ils souperaient chez Pluton. Maintenant il est muet, pensif;

son regard ne s'adresse plus qu'aux dieux. La grandeur du sacrifice lui apparaît et fait rayonner son visage. Comme il était l'âme de l'action, David l'a placé au centre du tableau. Autour de lui tout s'émeut, tout s'agite; chacun se prépare, les trompettes sonnent l'heure de la mort; on offre à Vénus une dernière couronne de fleurs, et pour augmenter l'émotion par le simple rapprochement de la vie réelle, le peintre nous montre au loin sur la montagne des esclaves portant des fardeaux et des mulets qui traînent les bagages de l'armée. L'exécution de ce tableau, confiée presque entièrement à M. Rouget, l'un des plus habiles praticiens de l'école, est soignée, moelleuse et d'une coquetterie qui jure avec le caractère du sujet. Toutefois ces défauts échappèrent à la masse, et l'impression fut immense.

En 1816, David s'expatria et se rendit à Bruxelles. Une loi d'*amnistie* le condamnait à l'exil. Il ne voulut



LA MORT DE SOCRATE.

ni demander grâce ni céder aux instances de M. de Humboldt, qui lui offrait au nom du roi de Prusse le titre de ministre des arts à Berlin. Le frère du roi vint lui-même visiter le peintre et voulut l'emmener dans sa voiture : « Vous nous peindrez, lui disait-il, comme ce général, » et il montrait le magnifique portrait en pied du général Gérard. Le vieux républicain cette fois persista dans son refus. Il vécut dix ans à Bruxelles, honoré de tout le monde, comblé d'égards par le roi des Pays-Bas et le prince d'Orange, adoré des nouveaux élèves qu'il forma, car il tint le pinceau jusqu'au dernier moment. Comme il allait mourir, on lui apporta la gravure du *Léonidas*. Il la fit placer devant lui, la regarda longtemps et dit : « Il n'y avait que moi qui pouvais concevoir la tête de Léonidas. » Ce furent ses dernières paroles. Il expira le 29 décembre 1825.

La Restauration se montra impitoyable à l'égard de David; elle le poursuivit de ses rancunes jusqu'au delà du tombeau. Malgré les instances de sa famille, de ses amis, de tant d'illustres élèves, malgré tous ces tableaux du Louvre qui eux aussi demandaient son rappel, elle ne voulut ni l'amnistier vivant ni le laisser

rentrer mort. Son cercueil fut arrêté à la frontière avec une barbarie qui fit scandale. Le libéralisme d'alors en poussa des cris légitimes, et Béranger y puisa le texte d'une de ses plus terribles chansons.

David a été grand par le style, comme Rubens l'a été par la couleur; mais il faut avouer que le style de David a été un style d'emprunt et qu'il en a puisé les éléments dans l'antiquité romaine plutôt que dans l'antiquité grecque. En tout cas, les sculptures qu'il a eues sous les yeux, et qui ont opéré sa conversion, n'étaient pas celles de la grande époque. David n'a pas connu Phidias, et il lui est arrivé ce qui arriva aussi à Winckelmann, de prendre l'Apollon du Belvédère pour le dernier mot de l'art grec. C'est une erreur excusable, qui ne fut et ne pouvait être reconnue que bien plus tard, lorsque les marbres du Parthénon furent portés en Angleterre par lord Elgin et répandus en France par les moulages. Il fut alors facile de voir et de mesurer la distance qui séparait l'art divin réalisé par Phidias et par les autres contemporains de Périclès, de la statuaire qui avait inspiré David. Ingres a eu sur son maître cet avantage qu'il a pu chercher le style aux vraies sources, et ne pas confondre la rhétorique avec l'éloquence. Mais Ingres n'eût pas existé sans David. Du reste, quand il s'est trouvé face à face avec la nature, par exemple devant le cadavre de Marat, David a été comme peintre un grand maître, et l'école française n'a jamais eu de plus beau morceau de peinture que le *Marat expirant.*

En général, David manque d'originalité sous le rapport de l'exécution; tantôt il est séduit par la brosse de Valentin, tantôt il tombe dans une manière fondue et *porcelaine*, comme celle de Van der Werf; puis il se décide pour Dominiquin, dont il adopte le ton gris-perle et le faire timide, sans spontanéité, sans chaleur. Ensuite, devenu vieux, et vivant dans les Flandres, il se laisse subjuguer par la couleur; il essaye une conciliation impossible entre Raphaël et Rubens, et il finit par *Mars et Vénus.*

Mais ce qui fait en partie la grandeur de David, c'est l'impulsion qu'il a donnée, c'est la fermeté, l'élévation de son enseignement, c'est la portée de ses vues. Aucun artiste n'a eu de la peinture une idée plus haute, tout en appliquant son art aux choses de ce monde et en y plantant son drapeau. Cependant, quand on se rappelle combien David fut mêlé aux emportements de la Convention, on s'étonne que ses tableaux aient tant de froideur. On s'attendait à un mouvement fougueux, au tapage de la couleur, et l'on ne rencontre que des formes tranquilles, des beautés correctes mais glacées, des personnages imposants mais immobiles comme le marbre. On cherchait le pinceau d'un révolutionnaire emporté : on trouve le burin d'un législateur impassible.

David exerça beaucoup d'empire sur ses élèves. Quand il entrait dans son atelier, tout le monde faisait silence, et personne ne se fût permis de plaisanter, car sa présence imposait. Ce n'est pas qu'il n'eût de la bonhomie et même de la familiarité dans le langage à travers la dignité de son maintien; mais sa taille assez haute, sa prestance, son regard, peut-être aussi le souvenir du rôle terrible qu'avait joué l'ex-conventionnel, tout cela intimidait. Son visage eût été beau s'il n'eût pas été défiguré du côté gauche par un accident qui avait grossi la joue, et d'où résultait une déviation de la lèvre qui imprimait à la physionomie un caractère moqueur et dur. Quoique cette difformité eût altéré sa prononciation, il s'exprimait avec précision et nettement, en homme qui avait toujours vécu dans le monde éclairé. Il n'enseignait à ses élèves ni l'étude de la couleur ni le procédé manuel, qu'il dédaignait. Ses leçons portaient principalement sur les grands principes de l'art, sur le style, sur l'étude de l'antique combinée avec celle du modèle, sur la perspective, qu'il fallait, disait-il, non-seulement savoir, mais *sentir* [1].

Deux choses feront vivre David, son école et ses ouvrages. Ses tableaux ne sont pas tous ses plus beaux

[1] Depuis que cette notice a paru dans l'*Histoire des Peintres* — il y a quelque vingt ans — tous les amateurs ont lu le livre si intéressant, si plein de faits pittoresques et d'anecdotes intimes, qui a été publié par M. Etienne Delécluze, sous le titre : *Louis David, son École et son Temps.* Analyser ce livre serait impossible. Chacun des tableaux de David y a son histoire. Le maître dans son atelier, le conventionnel dans sa vie politique, l'homme dans sa vie privée, y sont peints en traits naïfs, avec une bonhomie qui est un certificat de parfaite vérité. Tout ce qu'il a dit de David, M. Delécluze l'a vu de ses yeux, entendu de ses oreilles, et de la part d'un si honnête homme, qui d'ailleurs ne manquait pas d'esprit ni de finesse, tant de détails ont à la fois le mérite d'une observation intelligente et le caractère d'une incontestable authenticité.

titres, et il est peut-être plus glorieux d'avoir formé des élèves tels que Gros, Girodet, Gérard, Ingres, Granet, Schnetz, Léopold Robert, Isabey, David d'Angers, que d'avoir peint le *Léonidas*. L'influence énorme que David exerça sur une époque déjà si grande sera, je crois, sa véritable gloire. Cette influence fut continentale, elle transforma toutes les écoles de l'Europe. David persuada aux Flamands qu'il fallait surtout dessiner. Il fit croire aux peintres de Rome que l'art païen était supérieur à l'art catholique. En France, il ramena la peinture à un but sérieux; il organisa des fêtes éclatantes; il opéra une révolution dans les costumes, les meubles, les ornements, les décorations. Il fut le maître absolu des arts.

Et du reste, parallèlement à cette beauté qui est redevable de ses succès aux idées contemporaines, il en est une indépendante des circonstances et des modes, beauté absolue qui est de tous les pays et de tous les temps : celle-là s'est aussi rencontrée chez David, lorsqu'en présence du cadavre de Lepelletier ou de la baignoire de Marat, il oubliait des procédés devenus systématiques pour s'attaquer franchement à la nature elle-même. Le peintre vivra donc autant que le chef d'école, et s'il arrivait que la postérité oubliât l'influence de David pour ne songer qu'à ses œuvres personnelles, il en resterait encore dans l'esprit de nos descendants une image passionnée comme *le Serment du Jeu de paume*, ou bien calme, imposante et sublime comme *la Mort de Socrate*.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Nous ne pouvons donner ici le catalogue entier des ouvrages de Louis David ; nous nous bornerons à marquer les principaux, en indiquant les salons où ils furent exposés.

1772. — *Combat de Minerve contre Mars secouru par Vénus*. — Ce tableau obtint le second prix de Rome.

1775. — *Les Amours d'Antiochus et de Stratonice*. — Ce tableau obtint le grand prix. Il est à l'école des Beaux-Arts.

Le plafond et les décorations latérales du salon de Mlle Guimard (*Temple de Terpsichore*), rue du Mont-Blanc (rue de la Chaussée-d'Antin), à Paris.

SALON DE 1781. — *Bélisaire*. Il est reconnu par un soldat au moment où une femme lui fait l'aumône.

Saint Roch intercédant auprès de la Vierge pour la guérison des pestiférés.— Ce tableau est à Marseille, à la Consigne.

Portrait de M. le comte de Potoçki, à cheval.

SALON DE 1783. (David *agréé*.) — *La Douleur d'Andromaque*. — C'est son tableau de réception à l'Académie.

Portraits de M. Desmaisons, oncle de David, — de Mme Pécoul, — de M. Leroy, médecin, — de M. le comte de Clermont d'Amboise, — de M. Joubert (ébauche).

SALON DE 1785. (David *académicien*.) — *Serment des Horaces*. — Peint à Rome pour le roi, en 1784. — *Bélisaire* (répétition réduite). — *Portrait* de M. P..... (Pécoul).

SALON DE 1787. — *Socrate au moment de prendre la ciguë*. — Appartenant à M. de Trudaine.

Répétition réduite des *Horaces*. — Presque tout entière de la main de Girodet. Appartenant à M. Firmin Didot.

SALON DE 1789. — *J. Brutus, premier consul*, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la liberté romaine; des licteurs rapportent leurs corps.

Les Amours de Pâris et d'Hélène. — *Portraits en pied* de M. et Mme Lavoisier, — de M. Thelusson de Sorcy, — de Mme de Sorcy, — de Mme d'Orvilliers, — de Mme de Brehan, de M. et Mme Vassal, — de Mme Lecoulteux et de Mme Hocquart.

Louis XVI entrant dans le lieu des séances de l'Assemblée constituante. — On ignore ce que ce tableau est devenu.

Le Serment du Jeu de paume. — Dessin tracé à la plume et lavé au bistre; le plus capital et le plus terminé qui ait été fait par David. Il appartenait à M. Coupin.

Derniers Moments de Michel Lepelletier de Saint-Fargeau. — Ce tableau fut exposé dans la salle des séances de la Convention. Il appartient encore à la famille de Lepelletier; mais personne, que nous sachions, ne l'a vu depuis très-longtemps.

Portrait de Mlle Lepelletier, fille adoptive de la nation française.

Marat assassiné dans sa baignoire. — Demi-figure grande comme nature. Ce tableau figurait en 1846 à l'exposition du boulevard Bonne-Nouvelle. Il appartient au petit-fils de David. Le prince Napoléon en possède une répétition faible et froide, qui fut peinte par Langlois et qui donne une fausse idée de l'original.

La Mort du jeune Barra, ébauche.

Portraits de Bailly, — de Grégoire, — de Prieur (de la Marne, — de Robespierre, — de Saint-Just, — de Jean Bon Saint-André, — de Marie-Joseph Chénier, — de Boissy d'Anglas. — (Les cinq derniers faisaient partie de la galerie de M. de Saint-Albin.)

SALON DE L'AN IV (1795). — *Portrait d'une Femme et de son Enfant*.

1799. — *Sapho et Phaon*. Maintenant en Russie.

Romulus, variante des *Sabines*, avec deux guerriers morts et un autre fond.

1800. — *Portrait équestre du Premier Consul gravissant le Saint-Bernard*. — Il en existe quatre répétitions, dont une est au musée de Versailles.

Portraits de Mme Verninac, — de Mme Pastoret, — de Mme de Trudaine, — de Mme Récamier, *ébauche* (c'est celui qui est au Louvre aujourd'hui, dans le grand salon des peintres français), — des ambassadeurs Blau et Meyer, — de M. Pennerin-Villandois.

1804. — *Le Pape Pie VII et le cardinal Caprara*. — Études pour le couronnement.

1805. — *Portrait de Pie VII*.

SALON DE 1808. (David *premier peintre de l'Empereur*.) — *Le Couronnement*. — Aujourd'hui au musée de Versailles.

Le portrait en pied de l'Empereur, revêtu de ses habits impériaux. — Ce portrait appartient au roi de Westphalie.

Les Sabines.

SALON DE 1810. — *Serment de l'Armée* après la distribution des aigles. — Au musée de Versailles.

L'Empereur debout dans son cabinet. — L'original appartient au marquis de Douglas, en Angleterre. Il en existe quatre répétitions. Ce tableau a été gravé par Massard.

1814. — *Les Thermopyles*, grandeur de nature.

Portraits de MM. Estève, — Français de Nantes, — comte

de Turenne, — Mongez, — des généraux Meunier et Jeannin, gendres de David, — de Mme Daru.

1816. (David *en exil.*) — *L'Amour quittant Psyché au lever de l'aurore.* — (Vendu 2,300 francs, en 1842, à la vente de la galerie Sommariva.)

Télémaque et Euchâris. — Tableau de chevalet. — Figures à mi-corps. Exécuté pour le comte de Schoenborn, à Munich.

Répétition du précédent avec quelques changements. — Appartenant à M. Didot fils.

Répétition du *Couronnement de Napoléon*, même dimension que l'original, avec plusieurs changements importants. — Exposée successivement en Angleterre et aux États-Unis, cette toile, d'abord payée 75,000 francs par MM. Lajard, de Montpellier, a été mise aux enchères en 1842 à Paris et n'a pu dépasser 1,500 francs!

Portraits du baron Alquier, — de Mme la comtesse Vilain XIV avec sa fille, — du général Gérard, — du jeune prince de Gavre, du comte Siéyès et de Ramel, compagnons d'exil de David, — de Mme Ramel, — de Mlle Julliette de Villeneuve, nièce de Joseph Bonaparte, et de ses deux filles.

La Colère d'Achille. — Figures à mi-corps. Faisait partie de la collection Parmentier, vendue à Enghien en 1825.

Répétition du même avec de grands changements. — Terminée par Stapleaux, sous les yeux de David.

Une Vieille Bohémienne disant la bonne aventure à une jeune fille. — Figures à mi-corps.

1824. — *Mars désarmé par Vénus et les Grâces.* — Ce tableau fut exposé d'abord au profit de l'hospice des Vieillards à Bruxelles, en 1824, et ensuite à Paris au profit de l'auteur, auquel il ne rapporta pas moins de 45,000 francs.

À la Vente Gérard. *Le portrait de David*, 650 francs.

À la Vente Gros. Un *portrait d'une Jeune Fille*, à carnation blonde, par David, 495 francs. — *Apelle peignant Campaspe*, dessin remarquable, 200 francs.

Vente Pourtalès. *Le Pape Pie VII et le cardinal Caprara.*

Le dernier ouvrage de David fut *le Viol de Lucrèce.*

La liste des innombrables dessins de David tiendrait ici trop de place. Nous renvoyons pour cette partie à la notice de M. Coupin, à la *Vie de David* par M. A. Th... (Aimé Thomé).

Le musée du Louvre renferme en tableaux :

Le Serment des Horaces. Léonidas aux Thermopyles. Les Sabines. Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils, qu'il a condamnés à mort. Bélisaire demandant l'aumône. (La répétition réduite.) *Les amours de Pâris et d'Hélène. Portrait du Pape Pie VII*, peint à Paris en 1804.

En dessins : Les grands et superbes cartons du *Serment du Jeu de paume*, où chaque figure est dessinée en académie nue pour être ensuite recouverte du costume moderne. On distingue les têtes de Mirabeau, de Barnave, de Dubois-Crancé et du père Gérard. *Homère endormi.* Deux jeunes filles lui apportent du pain; esquisse à l'encre de Chine. Cinq *croquis de paysages*, à l'encre de Chine.

David a eu, comme tous les grands peintres, de bons graveurs, qui ont très-bien conservé le caractère de ses peintures. Voici les pièces principales de son œuvre :

Alexandre Morel a gravé *le Bélisaire, le Serment des Horaces.*

Raphaël-Urbain Massard a gravé *les Sabines.*

Jazet a fait une grande aquatinte du *Serment du Jeu de paume.* Les épreuves de cette planche — qui sous la Restauration fut saisie par la police — s'élevèrent à un très-haut prix.

Le *Léonidas aux Thermopyles* a été gravé par Laugier.

David signait ordinairement ses tableaux en lettres capitales, comme suit : DAVID Fbat anno...

Nous reproduisons ci-dessous le fragment d'une lettre qu'il écrivait de Rome au marquis de Bièvre à l'occasion de son tableau des *Horaces*. Cette lettre fait partie de la célèbre collection d'autographes de M. Feuillet de Conches.

De Rome ce 18 aout 1785

Il faut que je vous informe Monsieur le Marquis du succés inattendu de mon Tableau Scachant le peu que le peuple Romain á accorder quelque Merite a un peintre francois mais cette fois cy ils m'ont rendu de bon cœur et il y a un concours de monde a mon tableau presque aussi nombreux qu'a la comedie du Séducteur quel plaisir ce seroit pour vous qui m'aimez d'en etre temoin au moins je dois vous en faire la discrip-tion. ....

Votre tres humble
et tres obeissant serviteur
David

Monsieur le Marquis
mes homages Respectueux a Mme De Lassal

Paris. — Imp. Vve POITEVIN, rue Damiette, 2 et 4.



École Française. *Histoire, Allégories.*

JEAN-BAPTISTE REGNAULT

NÉ EN 1754. — MORT EN 1829.


Paquier del. Rapine sc

Il en est du domaine de la peinture comme des autres régions de l'esprit, les grands réformateurs y exercent de l'influence même sur leurs adversaires, les principes absolus ayant le privilége de dominer jusqu'à ceux qui les combattent. Lorsque Louis David inaugura son enseignement rigide, les continuateurs de l'ancienne académie en furent effrayés, cela va sans dire, et scandalisés. Cette pureté grecque, bien ou mal comprise, opposée aux folies de la fantaisie française, produisit, sur les vieux artistes qui avaient eu pour directeurs Carle Vanloo et Monsieur Pierre, une impression à peu près semblable à celle que ressentaient les royalistes de l'ancien régime en entendant formuler à la tribune des états généraux les idées nouvelles de la révolution qui éclatait. Mais il arriva dans les ateliers ce qui arrivait à la Constituante. De même que les plus fanatiques partisans de la monarchie se laissèrent gagner, du moins en apparence, à l'esprit nouveau et se défendirent chaleureusement de n'avoir pas l'amour du progrès, de même les peintres qui étaient le plus attachés aux traditions du dix-huitième siècle affectaient de respecter, eux aussi, la grandeur classique ; de sorte que la vieille peinture jeta au feu ses paravents, dans le temps même où les nobles brûlaient leurs parchemins aux flambeaux de la nuit du 4 août.

Voilà comment s'explique cet universel retour à la sévérité antique et à la recherche du dessin qui caractérise l'époque de David. Bien qu'il eût beaucoup d'ennemis et quelques rivaux, personne n'osa l'attaquer autre part que sur son terrain, personne, dis-je, pas même Baptiste Regnault, qui était certainement le plus sérieux de ses compétiteurs. Car Prud'hon, se tenant à l'écart, était encore obscur et faisait des merveilles sans faire école. Lorsque David, en l'an VI, exposa les *Sabines* dans son atelier du Louvre, vingt mille curieux vinrent admirer ou critiquer avec passion ce manifeste de l'école du nu. Ce qu'il y avait d'excessif en ce parti pris dut successivement frapper et choquer le vieil esprit gaulois, toujours vivace dans notre pays, et c'est alors que le citoyen Regnault, le plus autorisé des émules de David, médita une sorte de protestation contre les *Sabines*. En l'an VIII, il exposa au Palais national des sciences et des arts, pavillon du Midi, sous le vestibule qui conduit au quai, trois ouvrages « nouvellement sortis de son pinceau » (style du temps). C'était la *Mort de Cléopâtre*, où la belle reine expire parée de ses vêtements royaux, devant Iras et Charimon, ses suivantes éplorées; *Hercule et Alceste*, où l'on voit le demi-dieu emporter dans ses bras l'épouse qu'il vient d'arracher aux enfers; et, enfin, les *Trois Graces*. De ces compositions, les deux premières, d'une donnée académique, ne produisirent que peu d'effet et ne nous sont connues que par les gravures au trait du *Musée Landon*. Mais les *Trois Graces* (on pouvait s'y attendre) firent plus de sensation, et c'est dans la riche collection de M. Lacaze que nous avons pu étudier à loisir l'œuvre du spirituel antagoniste de David.

Dans le mystère d'un bosquet de rosiers, sur le gazon fleuri, les trois sœurs ont enlacé leurs bras, et semblent se reposer des légères fatigues d'une danse sacrée. Celle du milieu est vue de dos, une brindille de jasmin court dans ses cheveux blonds. Un coquelicot et un bluet dans les nattes, la brune Aglaé regarde le spectateur avec une intensité frappante; son bras gauche repose sur sa main avec une certaine afféterie. Thalie, dont la chevelure tire sur le roux vénitien, retient sur sa hanche le bras de sa compagne et laisse aller sa main sur son épaule. Pour peu qu'on ne soit pas étranger aux secrets de l'art, on reconnaît au premier aspect l'énorme défaut de ces figures. Au lieu de nous présenter trois types, Regnault nous offre trois portraits, trois jolies modèles d'atelier. Leurs yeux ont des regards provoquants, même quand le geste veut exprimer le sentiment d'une pudeur tout humaine. Mais c'est surtout le choix des tons qui retire au spectateur cette émotion élevée qu'inspire l'impersonnalité de l'art.

En particularisant à ce point les trois variantes de la beauté féminine, Regnault s'est tenu trop près de la nature : l'une de ses Grâces est pourpre comme une baigneuse surprise, tandis qu'une autre, colorée de tons rompus et verdâtres, est sacrifiée à l'effet d'ensemble. Le dessin est élégant et fin, habile surtout, et Regnault, pour en raviver la saveur, y rappelle avec affectation des accents de nature : il se complaît, par exemple, à creuser une fossette près des hanches, ou il insiste sur les méplats du dos, et ce n'est point sans intention qu'il a donné à telle figure des épaules un peu hautes, à telle autre une gorge abondante. De sorte que là où il convenait de dissimuler la réalité sous un voile de poésie, le peintre nous la montre sans aucun prestige, non comme on la supposerait dans l'Olympe, mais comme on la voit chaque jour sur la terre. « Souvent la peur d'un mal nous conduit en un pire, » dit le Fabuliste, et c'est justement le fait de Regnault. Pour ne point paraître colorier un bas-relief de marbre, il imprime à une peinture de style le caractère d'un tableau de genre qui n'a plus rien de grand que ses dimensions.

La protestation de Regnault fut donc impuissante. Il tenta vainement ce que M. Ingres a si bien réalisé de nos jours. Il s'agissait de corriger la froideur convenue du style de David, en y rappelant certains traits de caractère choisis dans la nature; mais il était réservé au dix-neuvième siècle d'enter cette seconde réforme sur la première. Toutefois, l'exposition de Regnault eut un grand succès d'opposition, et rallia autour de lui quelques artistes, dont le plus éminent était Guérin.

Quoique signée par Regnault lui-même, la notice qui décrivait ces trois tableaux ne pouvait guère avoir été rédigée par lui, car son éducation avait été des plus sommaires et il dut tout à son esprit naturel. Jean-Baptiste Regnault était né à Paris, le 17 octobre 1754. A dix ans, il copiait avec passion des dessins que lui prêtait un amateur, M. Bataille de Montval, et il *promettait*, comme l'on dit, lorsque son père

partit pour l'Amérique, en emmenant avec lui toute sa famille. Arrivé dans je ne sais quel port, il confia son enfant à un capitaine au long cours, qui en fit un petit mousse et le garda à son bord pendant cinq ans. Mais déjà l'Angleterre s'emparait de nos possessions, notre marine était ruinée, et c'était le temps



DESCENTE DE CROIX.

où on répétait ce triste jeu de mots : « Il n'y a plus d'autre marine en France que celle de Vernet. » Les Français se trouvant sans protection dans nos colonies, la mère de Regnault revint en France après avoir perdu son mari et trois de ses enfants. Elle ignorait même le sort de Jean-Baptiste, et elle le cherchait partout, lorsque le capitaine du navire où il servait apprit par hasard ses démarches et lui rendit son

jeune fils. Le pauvre mousse savait à peine son nom; en effet, il le signa longtemps encore comme on le prononçait, c'est-à-dire *Renaud.*

Etrange persistance de la vocation! au milieu des périls et des rudes besognes dont se compose la vie de matelot, le jeune garçon avait entretenu des rêves de peinture. Dès son arrivée à Paris, il alla demander des leçons au peintre Bardin, qui bientôt consentit à l'emmener avec lui à Rome. Winckelmann et Raphaël Mengs y commençaient alors la réforme que David devait accomplir avec tant d'éclat quelques années plus tard. Regnault ne fut donc pas élevé à Rome comme il l'aurait été à Paris. Il en revint au bout de cinq ans assez habile pour concourir, et il remporta le prix en 1776, un an après David. Le sujet proposé aux concurrents était *Alexandre et Diogène.* Son séjour en France fut si court qu'il n'eut pas le temps d'apprendre à Paris les manières de Vanloo et de Boucher. Aussi, quand il fut de retour à Rome en qualité de pensionnaire, les Romains l'accueillirent comme un des leurs. *Questo è di scuola nostra!* s'écria Raphaël Mengs, en voyant le *Baptême de Jésus-Christ*, un des premiers ouvrages de Regnault; et cependant il eût été plus vrai de dire que le peintre français n'était encore d'aucune école, je veux dire n'avait aucun genre de maniérisme. Il dessinait simplement, avec correction, avec sincérité et non sans charme. Ses contours, loin d'être heurtés, étaient coulants; mais, à force de fuir tout système, comme Bardin le lui avait recommandé, il manquait de caractère.

Au Salon de 1783, Regnault exposa son morceau de réception à l'Académie, l'*Education d'Achille.* Tout le monde connaît l'*Education d'Achille.* Combien de salons, combien de cabinets d'amateurs ont été ornés pendant longtemps de la belle estampe que Bervic en a gravée! Il arrive souvent en France que les graveurs sont réputés supérieurs au peintre qu'ils traduisent; mais cette fois, malgré le rare talent de Bervic, malgré le précieux de ses travaux recherchés, délicats et fermes, on ne pouvait pas dire que l'estampe valût mieux que le tableau. La composition en était simple et belle; mais, ce que tout le monde ne savait pas, c'est qu'elle était empruntée d'une peinture antique d'Herculanum. En la choisissant, Regnault avait fait preuve d'un grand goût; en la modifiant avec bonheur, il avait fait œuvre de peintre. Au lieu d'être familièrement accroupi comme dans la peinture grecque, le centaure Chiron, debout et affermi sur ses pieds, fait mine de tirer de l'arc avec la lenteur et la précaution d'un maître qui enseigne; son attitude ou plutôt sa pantomime, sa physionomie, son œil ouvert et fixe, tout en lui est expressif. L'artiste a tiré parti du contraste naturel que présentaient la rudesse d'une divinité rustique avec la grâce d'un tout jeune demi-dieu. Il y a même insisté, en donnant à son héros une douceur un peu féminine, comme s'il eût voulu rappeler l'adolescence d'Achille parmi les filles de Lycomède. Ce qu'il a bien senti, ce qu'il a fort bien exprimé par les nuances de la couleur et de la touche, c'est le mélange des deux natures dans la figure du centaure. Le statuaire antique avait donné à cette création idéale une vraisemblance, on peut même dire une réalité merveilleuse; mais il faut convenir que la peinture, qui touche de plus près à la vie et qui s'adresse à des yeux plus exigeants, avait ici une double difficulté à vaincre. L'idéal se fait mieux accepter dans une sculpture, parce qu'il y entre plus de convention que dans un tableau. Concilier le dessin et la couleur, la nature et le style, c'était toute la science, toute la doctrine de Regnault. David sentait mieux la nécessité et la grandeur des sacrifices; il voulait se tenir dans une sphère plus haute et subordonner violemment les parties de l'art qu'il regardait comme inférieures. En cela, il était plus maître que Regnault. Malgré tout, l'*Education d'Achille* fut un des tableaux les plus admirés du dix-huitième siècle, et il ne manqua rien au triomphe du peintre, pas même la caricature et la parodie. Dans une petite brochure intitulée *Marlborough au Salon*, et illustrée de charges à l'eau-forte sommairement coloriées, il parut une critique assez amusante. Le centaure a la tête congestionnée, et, de son bras relevé, il semble se soulager la tête d'une terrible démangeaison. « Trop gratter cuit, » dit la légende qu'on lit au bas de la caricature. Ce que l'on n'a pas dit sur ce tableau, c'est que le jeune homme qui posa pour le torse d'Achille, — ce torse que Gérard trouvait si beau, — était Carle Vernet, ce même Carle qu'on se représente toujours avec un profil de vieux cheval anglais, mais qui était alors un beau, un *incroyable* (sans *r*).

Six ans après, Regnault exécuta pour la chapelle de Fontainebleau la grande *Descente de Croix* qui



BAPTÊME DE JÉSUS [1].

[1] L'eau-forte originale de cette pièce rare fait partie de la collection de M. Prosper de Baudicour, qui en a donné la description dans le tome premier de son ouvrage intitulé : *Le Peintre graveur français continué, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le* XVIII*e siècle*. Paris, 1859.

est aujourd'hui au Louvre. L'inspiration lui fit défaut, et l'on sent qu'il appela à son secours toute la tradition académique des Carraches. Le groupe des saintes femmes soutient le corps du Christ, au milieu d'une nature éclairée par un jour factice. La Vierge est enveloppée et serrée dans un voile péniblement drapé et les plis des vêtements ont une apparence métallique. L'académie du Christ, qui était le morceau capital, indique plus de savoir que d'émotion : c'est une magnifique étude de professeur plutôt qu'une œuvre de maître ; chaque muscle y est écrit avec précision, et un Tortebat pourrait s'en servir pour enseigner la science anatomique du peintre. Cette science il la recommandait avec persistance et il la résumait dans ce mot qu'il répétait souvent : « La rotule ! Messieurs, la rotule ! Aussi était-ce une habitude pour ses élèves de l'appeler, par une ironie bienveillante, le père La Rotule, comme les grognards appelaient Napoléon le père La Violette. Mais, pour en revenir au tableau, la figure de saint Jean est simple, pensive et toute pleine d'un sentiment de douleur profonde et contenue qui touche à la beauté la plus élevée. Ainsi, dans ce grand drame, ce n'est pas la victime qui nous émeut, c'est un témoin du supplice.

Cependant le temps n'était plus aux tableaux de sainteté. Regnault, en 1795, voulut traduire la terrible devise du peuple souverain : *la Liberté ou la Mort*. Le tableau a péri ou disparu, mais il est curieux de transcrire ici la description qu'en donna la *Décade* : « Un génie nu est en l'air au milieu du tableau, entre « la Liberté, sous la figure d'une femme, et la Mort, sous celle d'un squelette enveloppé d'une robe noire. « Le Génie tend les bras vers chacune d'elles et semble dire au spectateur : Choisissez ! » Nous n'avons pas besoin de faire ressortir la froideur d'une semblable allégorie, ni de répéter ce qu'en disait l'*Observateur impartial* : « Ce sujet ressemblait à une page du Dante, mais du Dante lorsqu'il « est bizarre. »

Une fois lancé dans la voie de l'allégorie, Regnault ne s'arrêta plus. En l'an IX, un jeune peintre qui fuyait également l'idéalisme roide de David et le naturalisme transcendant de Regnault, Pierre-Paul Prud'hon, avait esquissé pour son ami Bruun Neergaard un triomphe du moment : « Bonaparte, entre la Victoire et la Paix, est suivi des Muses, des Arts et des Sciences; son char est précédé des Jeux et des Ris. » La petite eau-forte que nous a laissée Roger de cette composition ravissante couvrirait toute une paroi du temple de la Gloire. Regnault s'en souvint lorsque, en 1804, l'Empereur lui commanda, pour une des salles du sénat conservateur, une *Marche triomphale de Napoléon vers le temple de l'Immortalité*. Regnault emprunta de Prud'hon son char antique, son cortége de Muses et de gracieux Génies ; mais combien d'éléments nouveaux vinrent compliquer malencontreusement cette belle ordonnance ! La scène se développait sur un espace de trente pieds de large, de seize pieds de haut. « Mais ce tableau, écrivait M. Quatremère de « Quincy, avec un euphémisme des plus académiques, fut du nombre de ceux qui, à raison de ces changements « politiques dont la célérité du pinceau a quelquefois eu peine à suivre le cours, fut modifiée par son « auteur. » En deux mots, lorsque l'empire s'écroula, la décoration du Luxembourg n'était point terminée. La donnée primitive devint celle-ci : *La France, dans un char triomphal, s'avançant vers le temple de la Paix;* le tableau ne perdit rien « de son intérêt moral, » mais il servit à prouver une fois de plus quel ennui doit s'attacher à des allégories qui se prêtent avec tant de facilité à des transformations si étranges. On a vu, en pareil cas, des peintres d'un scepticisme plus spirituel et plus hardi substituer bravement aux cothurnes d'une muse impériale les bottes fortes d'un général royaliste avec leurs éperons étoilés.

Un peintre qui a successivement représenté, et avec les mêmes qualités de verve, l'*Acceptation de la Constitution* sous le règne de Louis XVI, la *Liberté ou la Mort* sous la Convention, le *Sénat proclamant Bonaparte consul à vie*, en l'an X, et la *France marchant vers le temple de la Paix,* au temps des Bourbons ; un tel homme dut vivre heureux sous tous les régimes. Les honneurs de l'Institut, les croix de l'ordre de Saint-Michel et de la Légion d'Honneur et plus tard le titre de baron récompensèrent son abnégation naïve et ses talents très-réels. Il se consacra dans ses dernières années aux tableaux de genre, pour lesquels il avait encore trop de style, comme il en avait trop peu pour la grande peinture. Les dieux de la Fable ne cessèrent, du reste, de fréquenter l'atelier de Regnault. On y voyait Io enlevée par Jupiter et le père des dieux prenant la forme de la chaste Diane pour séduire Calisto. Ici, l'Amour s'endormait sur le sein de Psyché ; là, Vénus réchauffait sur ses charmes nus un Cupidon grelottant qui n'était point cependant celui d'Anacréon.

A soixante-quatorze ans, le robuste vieillard avait encore le pinceau à la main. Son esprit naturel lui tenait lieu d'érudition, sa gaieté était inaltérable, et ce n'était pas sans profit qu'il avait traversé la période la plus active et la plus agitée de notre histoire. Il mourut à Paris, le 12 novembre 1829, rue Guénégaud, dans la maison qui fait face à la porte de la Monnaie.

M. Gigoux, qui a fait d'après Regnault de fort belles lithographies, alla rendre visite au vieux peintre vers



ÉDUCATION D'ACHILLE.

la fin d'octobre. « Que faites-vous en ce moment, lui dit Regnault? — Je me dispose à partir pour les bains de mer (c'était alors un voyage). — Et combien de temps serez-vous absent? — Une quinzaine, environ, répondit Gigoux. — Quinze jours! pensa tout haut le maître, c'est beaucoup pour moi. Je ne suis pas sûr de vous revoir. » Puis, prenant affectueusement la main au jeune peintre : « Mon ami, lui dit-il, je vous porte de l'intérêt, et, pour vous le prouver, je veux vous dire une chanson que m'a chantée Sedaine, et il se mit alors à fredonner deux ou trois couplets dont le sens était celui-ci : Ne blessez jamais l'amour-propre de personne. « Ce conseil, ajouta-t-il, sera votre part dans mon testament. » Gigoux, de retour à Paris, courut chez M. Regnault, et il se heurta à un cercueil exposé sous la porte; c'était celui du maître.

Jean-Baptiste Regnault représente cet élément de facilité, de clarté et de naturel qui a établi, plus encore que ses autres qualités, la réputation de l'école française. Entouré fort jeune par les écoliers qu'effrayait l'enseignement absolu de David, il prit garde de ne point tomber dans une réaction aussi complète. Laffitte, Robert Lefèvre, Hersent, Heim, Guérin surtout, puisèrent à son école un certain amour de l'antiquité, tempéré, chez quelques-uns, par le désir de plaire, mitigé par les soins de la couleur et par la crainte de sortir des lois de la peinture pour tomber dans celles de la sculpture et du bas-relief.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Regnault a gravé une pièce à l'eau-forte, celle que nous avons reproduite en *fac-simile;* cette pièce est extrêmement rare. On lit, à gauche, sous le trait cassé: *Renaud pinxit et sculp.*; ce qui donne à penser qu'elle doit traduire le tableau qu'il peignit à Rome.

Ainsi que la plupart des artistes de cette époque, Regnault a voulu essayer la lithographie à ses débuts. Nous connaissons de lui quatre épreuves qui ne sont, à vrai dire, que des essais, mais d'un crayon libre et quelquefois coloré. Elles portent toutes l'adresse de *l'imprimerie lithographique de G. Engelmann*, 18, *rue Cassette, à Paris*: Ce sont :

1. Un *Jeune Homme qui écrit dans l'Ecole d'Athènes.*
2. Le *Torse du Belvédère,* tourné vers la droite.
3. *Tête de Phryné,* dans le tableau de *Socrate arrachant Alcibiade des bras de la Volupté. Regnault fecit.*
4. Étude inachevée pour la même tête.

MUSÉE DU LOUVRE. — Le *Christ descendu de la croix*, commandé, en 1789, pour la chapelle de Fontainebleau. — *Éducation d'Achille par le centaure Chiron.* Ce tableau, qui était son morceau de réception à l'Académie, en 1783, a été gravé par Bervic. — *Pygmalion, à genoux, prie Vénus d'animer sa statue.* Ce tableau obtint un prix d'encouragement au Salon de 1785. — L'*Origine de la Peinture.*

MUSÉE D'AVIGNON. — Réduction, grandeur de chevalet, du tableau de l'*Éducation d'Achille.*

Nous citerons parmi les principaux graveurs de ses œuvres, Bervic, qui a fait de l'*Éducation d'Achille* une traduction si colorée et si souple; Ingouf, qui a préparé l'eau-forte de la *Scène du Déluge*, terminée, en 1817, par Croutelle; Beljambe, Blot, Pince, Halbon, Letellier, etc. M. Gigoux a, dans sa jeunesse, lithographié avec beaucoup de grâce quelques têtes d'études choisies dans ses compositions.

Voici les envois de Regnault aux expositions.

SALON DE 1783, AU LOUVRE. — *Persée délivre Andromède et la remet entre les mains de ses parents.* — *L'Education d'Achille par le Centaure Chiron* — *Tête de Vestale.* — *Enée offre des présents à Latinus et lui demande sa fille en mariage;* esquisse. — *Pyrrhus tue Priam sur le dernier de ses fils;* esquisse. — *Baptême de Notre-Seigneur;* esquisse. — Deux petites répétitions d'*Andromède délivrée* et du *Mariage de Persée et Andromède.* — L'*Aurore e Céphale.* — Plusieurs têtes de même grandeur. — Une *Académie peinte.* — Un *Christ*, étude choisie.

1785. — *Mort de Priam.* Ce tableau est pour le roi. — *Pygmalion amoureux de sa statue.* — *Psyché, venant poignarder son amant, reconnaît l'Amour.* — *Deux Bacchantes.*

1787. — La *Reconnaissance d'Oreste et d'Iphigénie dans la Tauride*, tableau pour le roi. — *Mars désarmé par Vénus.*

1789. — Une *Descente de croix*, pour la chapelle royale de Fontainebleau. — Le *Déluge.* — Un dessin représentant l'*Amour et Psyché.*

1791. — Un *Déluge.* — *Jupiter sous la forme de Diane, séduisant Calistho.* — L'*Éducation d'Achille par le centaure Chiron.* — *Socrate arrachant Alcibiade du sein de la Volupté.* — *Christ descendu de la croix;* esquisse.

An IV. — *La Liberté ou la Mort*, appartenant à la nation. — *Mars et Vénus; il est désarmé par les Grâces.* — *Renaud et Armide au moment où les deux chevaliers les aperçoivent dans l'île enchantée* — *La Liberté ou la Mort;* répétition en petit du grand. — *Fiez-vous-y et ne vous y fiez pas.* — *Hébé versant le nectar à Jupiter.* — *Tête de Danaé;* tableau ovale. — *Io et Danaé;* petits pendants.

On trouve dans le *Trésor de la Curiosité :*

VENTE BOUILLARD, graveur, 1807. — Dessin à la pierre noire de la *Sainte Famille* d'Annibal Carrache (*le Raboteur*). Ce dessin avait sans doute servi au graveur. 83 fr.

VENTE JAUFFRET, marchand de tableaux, 1814. — *Vénus entièrement nue, assise dans un fauteuil de forme antique, tient l'Amour dans ses bras.* 184 fr.

VENTE REGNAULT, 1830. — L'*Éducation d'Achille;* réduction du tableau gravé par Bervic. 1,560 fr.

La *Mort de Cléopâtre;* tableau de chevalet. 951 fr.

Les *Trois Grâces.* 2,100 fr Aujourd'hui chez M. Lacaze.

Syrinx poursuivie par le dieu Pan. 1,640 fr.

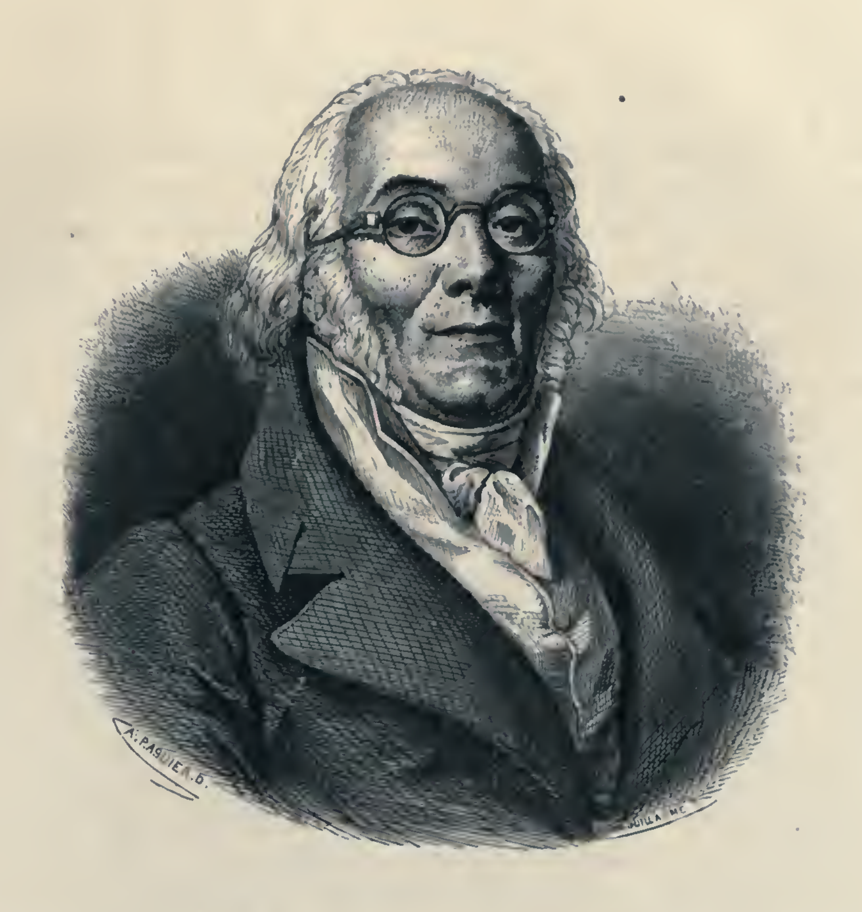
Enlèvement d'Orithye, fille d'Erichthée, roi d'Athènes. 3,000 fr.

Hercule délivrant Alceste. 2,800 fr.

Ci-dessous la signature académique de J. B. Regnault.

Regnault

IMP. POITEVIN ET Cie. 2. RUE DAMIETTE.



École Française. *Scènes familières, Batailles, Vues.*

NICOLAS-ANTOINE TAUNAY

NÉ EN 1755. — MORT EN 1830.



Il m'a toujours paru que si Louis David, au lieu d'être un grave chef d'école et un grand peintre d'histoire, avait traité des scènes familières ou anecdotiques, il l'aurait fait exactement dans la manière et dans l'esprit de Taunay. J'imagine qu'on y aurait trouvé le même goût pour le style antique, la même recherche un peu froide du contour, les mêmes intentions de morale, ou pour mieux dire les mêmes prétentions à la philosophie. Taunay était jugé ainsi dans la curiosité, car on l'appelait tantôt le Poussin du chevalet, tantôt le La Fontaine de la peinture. Pour moi, je le nommerais volontiers le David des petits tableaux.

Ce n'est pourtant pas chez David qu'il avait appris son art. Il avait été l'élève, d'abord de Brenet, ensuite de Casanova, mais il ne leur ressemblait point, et, loin d'appartenir au dix-huitième siècle par le caractère de ses compositions et de sa touche, il semble n'avoir vécu et n'avoir travaillé qu'au dix-neuvième, si tant est que notre siècle, en dépit de la chronologie, commence à la réforme de David. Ce qu'il avait du temps passé, c'était une gaieté fine, railleuse et gauloise, qui lui faisait raconter avec plaisir les espiègleries de son enfance ou les aventures de sa première jeunesse. Lorsqu'il en était encore à ses débuts, il lui arrivait souvent de passer la nuit à dessiner. Pour être moins distrait, il avait loué dans un

faubourg de Paris un appartement de plain-pied avec un jardinet en friche. Là, tout entier à l'étude, il oubliait les soins de sa toilette à ce point qu'il crut une fois que la négligence de son accoutrement lui avait sauvé la vie. En sortant un matin à la pointe du jour dans son petit jardin, quelle ne fut pas sa surprise d'y voir empreinte sur la neige, tombée la veille, la trace de deux gros souliers et d'un bâton ferré! Un voleur, un assassin peut-être, était venu jusque sur le seuil, et l'ayant aperçu, à travers la porte vitrée, occupé à dessiner silencieusement, sous la lampe, une tête de mort, dans le costume d'un échappé des enfers, il avait sans doute renoncé à son entreprise en laissant sur la muraille de clôture des preuves de son double passage, soit par frayeur, soit qu'il eût pensé au proverbe : « gueux comme un peintre. »

Lorsque François Casanova quitta la France pour devenir peintre de batailles au service de Catherine II, Taunay, voulant achever son éducation de paysagiste, partit pour la Suisse avec Demarne et d'autres camarades. Tout son temps y fut employé à des études d'après nature et à dessiner des animaux. De retour à Paris, il fut agréé de l'Académie, en 1784, sur un sujet tiré de l'Arioste, et sur ces entrefaites un pensionnaire de Rome, Gustave Taraval, étant mort, Taunay, sans croire déroger à sa dignité d'académicien, demanda et obtint la permission de remplacer Taraval, considérant comme une faveur d'aller passer trois ans à Rome et de s'y mettre au régime des pensionnaires. Bientôt vint l'y rejoindre un jeune artiste qui faisait beaucoup parler de lui, Germain Drouais, que son maître David avait accompagné, et ce fut sous leur influence que Taunay se fit une manière. Non-seulement il adopta un certain ton gris perle qui domine dans tous ses tableaux, mais il prit l'habitude de mêler quelques intentions de style à ses petites scènes familières. Ce fut une erreur : le style, c'est-à-dire la noblesse des formes, ne convient pas plus dans la peinture de genre que la pompe du langage ne conviendrait dans une intime causerie. La richesse, la variété du détail qui font le charme d'un tableau de conversation ou d'une *bambochade,* sont justement ce qui répugne le plus à la digne simplicité d'un peintre d'histoire. Celui-ci poétise la vérité; celui-là, au contraire, n'aspire qu'à la peindre au vif. Sans doute il n'est pas défendu d'assaisonner d'esprit une scène de mœurs, et, en France surtout, cet élément est presque indispensable; mais avant toute chose il y faut de la naïveté. Si l'on veut, dans ce cas, corriger les costumes, châtier les formes, ennoblir ce qui est vulgaire mais naturel, on s'expose à enlever toute saveur aux représentations de la vie commune. Ce qui avait de la bonhomie devient guindé, et l'ensemble prend un air d'apprêt qui aussitôt désintéresse le spectateur, là où il suffisait, pour donner du piquant à une action, à un groupe ou à une seule figure, de leur donner du relief.

Du temps où triomphait David, on vantait beaucoup, chez Taunay, précisément ce qui nous paraît être son défaut, et on lui faisait un grand mérite d'avoir toujours mis *de la pensée* dans ses compositions. « S'il veut retracer, disait-on, *un repas civique à l'occasion de la paix*, il place adroitement dans un coin du tableau, mais non sans intention, un chat et un chien mangeant dans la même assiette. Prétend-il nous égayer par la cérémonie d'une *Nopce de campagne,* il nous peint un jeune garçon enlevant avec grâce la jarretière de la mariée, tandis que M. le curé affecte de se moucher pour ne rien mêler de profane à son saint ministère. Veut-il nous intéresser aux *Fiancés du village,* dont les paysans voisins complètent le mobilier en contribuant, chacun pour une pièce, à leur installation, on aperçoit dans le lointain et en dehors du cortége une bergère à la démarche sérieuse qui porte sur sa tête une bercelonnette. Est-ce l'ivresse de la victoire que Taunay veut indiquer, et tout ce que coûte de larmes à l'humanité le gain d'une bataille, il nous offre le personnage d'un courrier militaire arrivant au milieu d'une place publique sur un cheval harassé de fatigue; d'une main il agite une branche de laurier; de l'autre il remet une lettre déployée à une femme âgée qui, à cet aspect, tombe évanouie... Ces contrastes si bien ménagés de douleur et de joie, ce désordre d'une foule empressée que surmonte *un coq chantant victoire* sur le pignon du toit le plus voisin, tout cela décèle, non-seulement le peintre habile à profiter des ressources de son art, mais le poëte inspiré, mais le philosophe, mais le penseur! »

Voilà bien des intentions, Dieu merci! bien des pensées! Esprit pour esprit, j'aimerais mieux voir le chien et le chat se griffer sous la table d'un repas civique à l'occasion de la paix, car la nature s'inquiète assez peu de nos conventions, et il est probable que lorsqu'on aura proclamé la paix universelle, messieurs les loups

mangeront encore les agneaux tout comme devant. Heureusement qu'ici le critique est plus raffiné que le peintre, et que toutes ces malices plus ou moins marquées n'empêchent pas le tableau d'être bien conduit, bien tenu, et de s'harmoniser agréablement sur la teinte de gris fin qui sert de base générale à la couleur. Comme ceux de Teniers, qui, en tant que praticien, était la grande admiration de David, les tableaux de Taunay sont éclairés partout, sans cependant manquer d'unité et d'ensemble. Pas de grands partis d'ombre,



LA NOCE DE VILLAGE.

pas d'effets cherchés, pas de sacrifices. Ses petites figures se détachent le plus souvent sur des fabriques italiennes dont les murailles, d'un ton fauve, paraissent transparentes. Il aime à peindre une danse napolitaine, une *saltarella,* conduite par un musicien monté sur des planches, dans la cour d'une auberge, à deux pas d'un perron ombragé de vignes, et parmi les curieux, un cavalier enveloppé dans son manteau, dans le goût de Karel Dujardin. Le chanteur de cantiques, au milieu de lazzaroni qui se découvrent devant la sainte image, est encore un de ses motifs favoris. Comme son ami Demarne, Taunay a de la prédilection pour les *retours du marché,* les haltes militaires, les foires, les bazars, et en général pour les sujets où il y

a lieu de mettre en scène des figures spirituelles, des caractères pris dans la vie commune, par exemple, le marchand de châles et de bijoux qui exploite l'amour-propre d'un chaland placé entre deux femmes, ou l'amateur qui regarde des tableaux d'un air capable, une loupe à la main, ou un moine hospitalier qui distribue des vivres à la porte d'un couvent construit près de la tour de Néron, tandis que le frère servant s'occupe à débâter une mule, ou enfin le jouvenceau qui court après les oies de frère Philippe.

Taunay avait une telle fécondité, que son art l'eût certainement enrichi, s'il n'avait eu à entretenir une famille nombreuse. Pendant la révolution, il s'était retiré à Montmorency et il y vivait modestement au Petit-Montlouis, dans la demeure à jamais illustrée par le séjour de Jean-Jacques Rousseau. Ce qui l'y avait conduit, c'était le souvenir précieux d'avoir reçu, quand il était enfant, des mains de Jean-Jacques, un fruit cueilli par le philosophe dans son petit jardin. Après s'être épuisé en ressources pour l'éducation de ses cinq enfants, Taunay, croyant refaire sa fortune, conçut l'idée d'un voyage de long cours. « Cédant aux instances diplomatiques des agents portugais en résidence à Paris, il entreprit le voyage du Brésil, où, disait-on, un accueil digne de sa haute réputation lui était ménagé. Promesse fallacieuse, quoique faite de bonne foi, et qui, en somme, ne lui valut que des dégoûts et une aggravation de détresse, au lieu de lui procurer gloireet profit. »

L'art, du moins, trouva son compte à cette lointaine expédition, et le peintre y retrouva sa verve; et l'on peut même dire qu'il retrempa son talent au milieu d'une nature jusqu'alors inconnue à la muse pittoresque. Depuis lors, les galeries d'amateurs s'enrichirent d'une variété nouvelle de paysages. Tantôt c'étaient des vues de Rio-Janeiro, avec ses nombreux clochers et son aqueduc au double rang d'arcades; tantôt c'étaient des solitudes baignées par la mer et ombragées de ces arbres exotiques à la végétation exubérante dont on retrouve l'image dans la *Forêt vierge* de Fortier. Taunay perdit à Rio son frère, Auguste Taunay, un des meilleurs statuaires de notre siècle, celui qui a sculpté les tympans de l'arc de triomphe au Carrousel, du côté des Tuileries. Revenu en France, Taunay y vécut jusqu'à l'âge de soixante-quinze ans, toujours laborieux, alerte et sobre, et il mourut doyen de l'Académie des beaux-arts le 20 mars 1830, avec la réputation, qui lui est restée, d'avoir été, parmi nos peintres de genre, un des plus habiles, un des plus aimables.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Le Musée du Louvre renferme quatre morceaux de Taunay :

1° *Extérieur d'un hôpital militaire provisoire en Italie.* Ce tableau, exposé en l'an VI, fut acheté en 1798.

2° *Prise d'une ville.* Ce tableau obtint un prix d'encouragement en 1800 et fut acheté par l'administration impériale.

3° *Pierre l'Ermite* prêchant la croisade. Acquis en 1846, à la vente Saint, pour 517 fr.

4° *Prédication de saint Jean.* Tableau signé « Taunay Rio-Janeiro, 1818. »

Musée Fabre, à Montpellier. — Trois Taunay : une *Fête de village;* des paysans jouant aux boules; des bergers au repos.

Voici maintenant les prix de vente relevés dans le *Trésor de la Curiosité.*

Vente Langraff, 1784. — Distribution d'aumônes à la porte d'un monastère. Bois, 800 liv.

Vente La Reynière, 1797. – Vue d'Italie, avec montagnes, fabriques, monuments et figures, dont trois femmes qui dansent. 152 fr.

Vente Fouquet, 1804. — Joli paysage avec animaux, connu sous le nom du *Taureau furieux.* 211 fr. Jauffret.

Vente Ch. Godefroy, 1813. — Un arracheur de dents sur son amphithéâtre et son aide en habit de Scapin. — Baladins sur un théâtre : Arlequin lâche un piston sur une vieille femme. Un acteur déguisé en fou tient sous son bras la *Vie des hommes illustres.* — Les deux tableaux : 760 fr.

Vente Jacques Laffitte. — Le second des deux tableaux qui se trouvent dans la vente Godefroy : Baladins sur un théâtre. 2500 fr.

Vente Taunay, 1832. — Ce catalogue est curieux à consulter, mais il ne faut pas en chercher les prix. La vente, commencée au milieu des fusillades qui retentissaient dans Paris (c'était l'émeute de juin,) fut interrompue, et l'on ne vendit que quelques morceaux, qui même furent retirés et se trouvent aujourd'hui chez M. Rondel, à Batignolles.

Vente Richard W***, 1857. - Scène de carnaval (assez leste). 2200 fr.

Vente duchesse de Raguse, 1857. — La bénédiction des troupeaux, paysage de la campagne de Rome, dans le goût du Poussin, où un moine blanc bénit des troupeaux 695 fr.

Deux ovales en pendants : le premier représente un épisode de chasse avec dame et gentilhomme; le second une fontaine s'échappant de la base d'une colonne cannelée, surmontée d'une statue 740 fr.

Signature académique :

Taunay

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2.



École Française. *Portraits.*

ÉLISABETH-LOUISE VIGÉE-LEBRUN

NÉE EN 1755. — MORTE EN 1842.



Toutes les fées se réunirent autour du berceau d'Élisabeth Vigée, comme pour la naissance d'une petite princesse dans le royaume de l'art. L'une lui donna la beauté, l'autre l'esprit; la fée Gracieuse lui offrit un crayon et une palette. La fée des mariages (qu'on n'avait pas appelée) lui dit, il est vrai : « Tu épouseras M. Lebrun, l'expert en tableaux; » mais, pour la consoler, la fée des voyages lui promit qu'elle promènerait de cours en cours et d'académie en académie, de Paris à Saint-Pétersbourg et de Rome à Londres, sa gaieté, son talent et son chevalet, devant lequel devaient poser tous les souverains de l'Europe et toutes les têtes couronnées par le génie.

La vie de Mme Lebrun fut une longue suite de succès et de bonheur. Louis Vigée, son père, qui peignait médiocrement le portrait, la laissa orpheline à douze ans et demi, mais il avait pu déjà encourager ses dispositions, et ce fut dans le cercle d'artistes et de gens de lettres qui se réunissaient le soir chez lui, que la jeune fille trouva ses parrains. Briard, aujourd'hui fort inconnu, lui donna des antiques à dessiner dans son atelier du Louvre, et elle eut aussi les conseils de Doyen et de Greuze; mais Joseph Vernet lui ayant dit un jour : « La nature est le

premier de tous les maîtres : si vous l'étudiez avec soin, cela vous empêchera de prendre aucune manière, » Élisabeth Vigée se confia dès lors à ses propres forces. Jolie, spirituelle, aimable, adulée par les artistes qui pressentaient son talent et par les littérateurs qui le saluaient par avance de crainte d'être en retard, la jeune artiste fit de rapides progrès. A seize ans elle reproduisit, non sans talent, d'après des gravures du temps, les portraits du cardinal Fleury et du moraliste la Bruyère; elle en fit hommage à l'Académie française, et reçut en récompense une lettre de remerciement du secrétaire perpétuel d'Alembert, « petit homme sec et froid, dit-elle, mais d'une politesse exquise. » Ce premier succès attira la foule et les commandes dans son atelier et d'une élève gracieuse fit un maître aimable.

Parmi ses adorateurs, elle comptait Lebrun, expert fameux et marchand émérite. Propriétaire de la maison qu'elle était venue habiter, il lui prêtait les chefs-d'œuvre qui traversaient de temps à autre ses magasins; il négociait, pour sa protégée, les copies qu'elle exécutait avec passion, et il devint, enfin, un peu par surprise, l'époux de celle qu'on appelait, dans le langage fleuri du temps, la *rivale d'Apelles!* Mme Lebrun se plaint, discrètement, il est vrai, dans ses curieux mémoires, de l'avidité de son mari et de ses habitudes de dissipation; aussi, pendant l'émigration, lorsque Lebrun publia une brochure, pour disculper sa femme des relations qu'on lui avait prêtées avec M. de Calonne, on sentit percer à chaque page les craintes du modéré de l'an II, pour ses propriétés, « situées rue de Cléry et rue du Gros-Chenet. »

Mais les amitiés les plus illustres la consolèrent à l'envi des déceptions de son intérieur. Elle raconte elle-même que la reine Marie-Antoinette l'accueillait avec la grâce la plus féminine. Un jour, Mme Lebrun, qui était sous l'influence maladive de la grossesse, manque une séance qu'elle avait promise à Versailles. Les reines n'aiment pas attendre. Le lendemain, l'artiste accourt tout émue à Versailles et à peine remise des souffrances de la veille. La reine allait partir pour une promenade. — « Je ne veux pas, lui dit-elle avec douceur, que vous ayez fait cette course inutilement. » Elle décommanda sa calèche et changea aussitôt de costume pour lui donner séance. « Je me rappelle, ajoute Mme Lebrun, que dans l'empressement où j'étais de répondre à cette bonté, je saisis ma boîte à couleurs avec tant de vivacité qu'elle se renversa; mes brosses, mes pinceaux tombèrent sur le parquet... Je me baissai pour réparer ma maladresse. — Laissez, laissez, dit la reine, vous êtes trop avancée dans votre grossesse pour vous baisser, — et quoi que je pusse dire, elle releva tout elle-même. » Cette petite scène familière a de la grâce, entre deux femmes, et cela vaut bien, ce me semble, le raide mouvement de l'emphatique Charles-Quint dans l'atelier du grand maître de Venise.

On comprend que Mme Lebrun dut exécuter avec amour le magnifique portrait de la reine, que l'on admire encore aujourd'hui dans les galeries de Versailles. Coiffée d'une toque à plumes et vêtue d'une robe rouge garnie de fourrure, Marie-Antoinette tient sur ses genoux le petit duc de Normandie; près d'elle, sa fille enlace son bras dans une pose enfantine; et devant ce groupe, où domine la douce majesté d'une mère, le dauphin, portant le cordon et la plaque du Saint-Esprit, se tient debout près du berceau de son frère. Ce portrait, qui est presque un tableau d'histoire par l'ordonnance, avait mis le comble à sa renommée; mais déjà les faveurs de Marie-Antoinette avaient fait de Mme Vigée-Lebrun un candidat à l'Académie royale de peinture; elle y fut reçue avec une telle courtoisie qu'on n'attendit même pas qu'elle eût terminé son morceau de réception. Le tableau qui lui ouvrit ces portes galantes avait pour titre, plutôt que pour sujet, la *Paix ramenant l'Abondance*. En réalité, sous le voile transparent de l'allégorie, Mme Lebrun nous a peint les deux filles de Hall, célèbre miniaturiste suédois: *Facies non omnibus una*, disait le poëte latin. En effet, Lucie Hall était blonde, Adèle était brune; et il faut quelque bonne volonté pour retrouver un air de famille dans ces types différents. L'Abondance, couronnée d'épis, de roses, de bluets, tient de la main gauche une gerbe inachevée, et, de l'autre main, elle fait tomber des raisins mûrs d'une corne d'or. La Paix, dont les cheveux noirs sont nattés de lauriers, la soutient et la dirige, et l'on voit briller dans ses yeux les ardeurs de la lutte victorieuse.

Mais quel que soit l'art avec lequel Mme Lebrun s'est appliquée à idéaliser ses modèles, on se sent en présence d'individualités vivantes. Il en résulte pour l'esprit du spectateur un étrange embarras. Cette belle blonde,

aux cheveux plus dorés que les épis qu'elle tient, aux yeux plus bleus que les fleurs qu'elle a cueillies dans les champs, aux chairs plus roses que les tons de l'aurore, ce n'est plus le portrait de Lucie Hall et ce n'est point encore la figure idéale qui symbolise une abstraction. L'on sent trop bien que c'est au milieu d'un cercle animé, dans le feu d'une causerie où l'abbé Arnault donnait la réplique à Delille, que l'artiste a



LA REINE MARIE-ANTOINETTE ET SES ENFANTS

conçu le projet d'asseoir la brune Adèle sur les nuages mythologiques de l'Abondance. Mme Lebrun fut donc en quelque sorte un des derniers élèves de Nattier, qui peupla la cour de Louis XV de tant de Dianes et de tant de Vestales, et nous verrons sous ses pinceaux défiler tous les demi-dieux de l'Olympe jusque sous le climat glacé de Saint-Pétersbourg.

L'abbé Barthélemy, en publiant son *Voyage du jeune Anacharsis*, avait donné aux gens du monde et à quelques artistes l'idée extravagante d'imiter, dans les mœurs du jour, les usages de la société grecque. Mme Lebrun raconte, avec une bonne humeur naïve qui sauve tout ridicule, un festin pseudo-antique qui

fit beaucoup de bruit en France et même en Europe; et, s'il faut tout dire, le récit de ce festin archéologique valut à Mme Lebrun les bonnes grâces de l'aristocratie étrangère pendant l'émigration. « Mon frère me lut un soir quelques pages des Voyages d'Anacharsis. Quand il arriva à l'endroit où, en décrivant un dîner grec, on explique la manière de faire plusieurs sauces, je fis aussitôt monter ma cuisinière; je la mis bien au fait, et nous convînmes qu'elle ferait une certaine sauce pour la poularde et une autre pour l'anguille. Comme j'attendais de fort jolies femmes, j'imaginai de nous costumer toutes à la grecque. Mon atelier, plein de tout ce qui me servait à draper mes modèles, devait me fournir assez de vêtements, et le comte de Parois, qui logeait dans ma maison, rue de Cléry, avait une superbe collection de vases étrusques. Je lui fis part de mon projet, en sorte qu'il m'apporta une quantité de coupes, de vases, parmi lesquels je choisis, et je les plaçai sur une table de bois d'acajou, dressée sans nappe. Cela fait, je plaçai derrière les chaises un immense paravent, que j'eus soin de dissimuler en le couvrant d'une draperie, attachée de distance en distance, comme on en voit dans les tableaux du Poussin. Une lampe suspendue donnait une forte lumière sur la table. Enfin, tout était préparé, lorsque la fille de Joseph Vernet, la charmante Mme Chalgrin, arriva la première. Aussitôt je la coiffe, je l'habille. Puis vint Mme de Bonneuil, si remarquable par sa beauté; Mme Vigée, ma belle-sœur, qui, sans être aussi jolie, avait les plus beaux yeux du monde; et les voilà toutes trois métamorphosées en véritables Athéniennes. Lebrun (Pindare) entre; on lui ôte sa poudre, on défait ses boucles de côté, et je lui ajuste sur la tête une couronne de laurier, avec laquelle je venais de peindre le jeune prince Henri Lubomirski en *Amour de la Gloire*. Le comte de Parois avait justement un grand manteau de pourpre, qui me servit à draper mon poëte, dont je fis en un clin d'œil un Anacréon. Puis vint le marquis de Cubières. Tandis que l'on va chercher chez lui une guitare, qu'il avait fait monter en lyre dorée, je le costume, ainsi que M. de Rivière, frère de ma belle-sœur, Ginguené et Chaudet, le fameux sculpteur.

« L'heure avançait; j'avais peu de temps pour penser à moi. Mais comme je portais toujours des robes blanches en forme de tunique (ce qu'on appelle aujourd'hui des blouses), il me suffit de mettre un voile et une couronne de fleurs sur ma tête. Je soignai principalement ma fille, charmante enfant, et Mlle de Bonneuil (depuis Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angély), qui était belle comme un ange. Toutes deux étaient ravissantes à voir, portant un vase antique très-léger et s'apprêtant à nous servir à boire.

« A dix heures, enfin, tous les préparatifs étaient terminés, et nous étions tous placés. Nous entendîmes entrer la voiture du comte de Vaudreuil et de Boutin, et quand ces deux messieurs arrivèrent devant la porte de la salle à manger, dont j'avais fait ouvrir les deux battants, ils nous trouvèrent chantant le chœur de Gluck : *le Dieu de Paphos et de Gnide*, que M. de Cubières accompagnait avec sa lyre. De ma vie je n'ai vu des figures aussi étonnées, aussi stupéfaites. Ils étaient surpris et charmés de l'effet si neuf et si pittoresque de cette table.

« Outre les deux plats dont j'ai déjà parlé, nous avions pour souper un gâteau fait avec du miel et du raisin de Corinthe, et deux plats de légumes. A la vérité, nous bûmes ce soir-là une bouteille de vieux vin de Chypre dont on m'avait fait présent : voilà tout l'excès. Nous n'en restâmes pas moins bien longtemps à table, où Lebrun (Pindare) nous récita plusieurs odes d'Anacréon qu'il avait traduites.»

Le bruit de ce souper héroï-comique arriva jusqu'à Louis XVI; il avait coûté quinze francs. Des jaloux, car le salon de Mme Lebrun était fort recherché, dirent au roi qu'il en avait coûté quinze mille. Plus tard, à Saint-Pétersbourg, on demanda à Mme Lebrun, dans un cercle, de raconter cette fameuse soirée qui lui était revenue à quatre-vingt mille francs! Mais, pour la consoler de ces taquineries puériles, Pindare lui envoya une strophe où il la déclarait *grand homme*.

Cependant la gaieté de ces réunions, dont le récit nous fait sourire et qui préludaient innocemment aux réformes sévères, ébauchées par Vien, voulues par David, s'éteignit aux premiers grondements de la révolution. La craintive artiste émigra dès les premiers mois de l'année 1789, et alla s'établir en Italie. A Turin, le graveur Porporati lui ouvre sa maison hospitalière; à Florence, on lui demande son portrait pour le placer à côté de celui d'Angélica Kaufmann, dans la célèbre chambre des *Uffizi*, consacrée aux portraits

des plus fameux peintres peints par eux-mêmes; à Rome, les pensionnaires de l'Académie, au nombre desquels était Girodet, lui offrent la palette du jeune Drouais, qui a vécu juste le temps de peindre un



chef-d'œuvre, et lui demandent en échange quelques-unes des brosses dont elle se sert; à Naples, enfin, elle peint le portrait de la plus belle et de la plus infâme des créatures, lady Hamilton, dont la vie fut un long et triste roman. Fille d'une pauvre servante anglaise et servante elle-même, puis maîtresse d'un capitaine de vaisseau et ramassée par le chevalier Feathersonhaug dans les bas-fonds de la misère, elle avait été recueillie par le docteur Graham, qui, pour l'exquise beauté de son corps, la montrait aux cokneys de Londres, à

travers un léger voile, sous le nom de la déesse Hygie. De l'atelier d'un peintre, George Romney[1], elle arrive chez lord Grenville, lorsque l'oncle de celui-ci, le chevalier Hamilton, la lui enlève et l'épouse. Elle s'appelait alors madame Hart. « Je la peignis, dit Mme Lebrun, couchée au bord de la mer, tenant une coupe à la main. Sa belle figure était fort animée (elle excellait à mimer toutes les poses et toutes les passions), elle avait une quantité de beaux cheveux châtains qui pouvaient la couvrir entièrement, et, en bacchante, les cheveux épars, elle était admirable. » L'artiste reproduisit encore son beau modèle en sibylle, et tandis que Mme Lebrun promenait de ville en ville cette étude qui attirait invinciblement la foule dans son atelier, lady Hamilton, qui dut le comble de la célébrité à l'amour du commodore Nelson autant qu'aux tendresses familières et intimes de la reine de Naples, mourait à Calais, dans la misère et l'isolement.

Ce fut à Naples encore, au retour d'une de ces excursions au Vésuve qu'elle raconte si plaisamment, que Mme Lebrun fit le portrait de Paësiello. Il figure aujourd'hui honorablement au Louvre, dans le salon des Sept Cheminées, à côté des œuvres de nos plus grands maîtres français. « Tout en me donnant séance, écrit-elle, il composait un morceau de musique qu'on devait exécuter pour le retour de la reine, et j'étais charmée de cette circonstance, qui me faisait saisir les traits du grand musicien au moment de l'inspiration. » On lit en effet dans un papier posé sur le piano du compositeur. « *Te Deum misso in musica in occasione del felice viaggio delle loro maesta delle Sicile*, 1791.

De Naples, Mme Lebrun retourne à Rome ; puis elle se rend à Venise, dont M. Denon lui fait les honneurs avec érudition et avec grâce. En passant à Milan, elle y retrouve Porporati, qui, toujours affectueux et enthousiaste, grave pour elle, du burin le plus délicat, le portrait de sa fille qu'il adorait. Enfin, elle alla s'établir à Vienne, et elle y demeura trois ans. Là, elle trouva le plus spirituel des hommes de cour, le prince de Ligne, qui, n'ayant personne à flatter pour le moment, se fit le courtisan de la femme de talent, sans doute pour n'en pas perdre l'habitude, et lui adressa des petits vers. Mais rien ne pouvait fixer son humeur vagabonde, et quand elle eut fait poser tous les personnages qu'il y avait à peindre à la cour de Vienne, Mme Lebrun passa en Russie six années, qui furent partagées entre les plaisirs continuels et les travaux incessants. L'Académie de Saint-Pétesbourg, à l'exemple de celles de Rome, de Parme, de Bologne, de Berlin, de Genève et même d'Avignon, lui offrit une place dans son sein, et ce ne fut point sans une sorte de regret que Mme Lebrun obtint en 1801 sa radiation de la liste des émigrés.

Mais les voyages donnent une fièvre dont on ne guérit jamais bien, et elle retrouvait d'ailleurs en France une société qui ne ressemblait guère à celle des derniers temps de Louis XVI. Bien des fidèles de son cercle et de ses dîners étaient absents, et le spectacle de la nouvelle cour déroutait souvent les traditions d'urbanité; aussi, ne put-elle s'empêcher d'aller passer trois ans en Angleterre, bien qu'elle n'aimât ni le climat de ce pays, ni l'esprit d'une population si étrangère au gracieux maniérisme de notre ancien régime; mais elle était appelée dans cette autre émigration par le désir de revoir les membres de la famille royale, à laquelle elle demeurait fort attachée. Après une excursion en Hollande et un dernier tour en Suisse, où elle esquissa rapidement au pastel les sites fameux, elle revint en France, et termina en 1842, à Paris, sa brillante et laborieuse carrière.

Les portraits d'elle que possède le Louvre, celui où elle s'est représentée en chapeau de paille, en mémoire de Rubens, traduisent à merveille la double physionomie de cette femme aimable ; mais le plus curieux des tableaux où elle s'est peinte elle-même, est celui qui est aussi au Louvre, dans la même salle que le portrait fait par elle d'Hubert Robert. Elle s'y est figurée à demi nue, et elle est charmante à voir ainsi, serrant avec effusion sur son sein sa petite fille, qui fut la joie de sa vie, jusqu'au jour où elle la perdit, c'est-à-dire où elle la maria. Ses yeux rayonnent d'une bonhomie malicieuse ; une bandelette rouge serpente dans ses cheveux, et l'écharpe qui se noue autour de sa taille rappelle que c'est à la gracieuse tyrannie de son goût que l'on dut en France de voir accepter les cachemires, dont nos merveilleuses ne savaient pas encore se draper. Quant à l'exécution de cette peinture, trop fondue dans les accessoires, trop noyée et trop molle dans les

[1] Voir dans cette Histoire la notice sur George Romney.

yeux, mais plus ressentie et plus ferme dans les carnations, elle rappelle en même temps le fade blaireau de Régnault, et les méplats de Greuze, c'est-à-dire une de ses manières. En somme, Mme Lebrun appartient tout entière au dix-huitième siècle, je veux dire à cette période de notre âge qui s'arrête brusquement à David. Tant qu'elle suivit le conseil de Vernet, son crayon eut une certaine souplesse et



A. PASQUIER DEL. Mme V. LEBRUN P.

LA TENDRESSE MATERNELLE.

son pinceau quelque force; mais trop souvent elle chercha les traces de Greuze dans ses derniers ouvrages, et elle affadit la ressemblance de ses modèles en abusant du regard noyé. La vogue, qui lui vint trop tôt, l'empêcha de faire des études suivies, et elle se contenta trop souvent d'un spirituel à peu près. Sans y mettre avec elle autant de complaisance qu'en mit autrefois l'Académie de peinture, nous lui devions pourtant une place honorable dans cette histoire, car, en dépit des révolutions et des réformes, elle continua jusqu'à son dernier jour la peinture légère, si spirituelle et si française, de Watteau, de Nattier et de Fragonard.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les Mémoires de madame Vigée-Lebrun renferment une liste très-longue, et que l'on doit croire complète, des ouvrages de ce peintre et surtout de ses portraits. L'étendue de cette liste, dressée année par année, ne nous permet pas de la reproduire en entier. Nous y renvoyons le lecteur.

Mais nous empruntons à ces mémoires le Catalogue des tableaux d'histoire et celui des portraits les plus intéressants que l'artiste a peints dans les diverses villes de l'Europe.

TABLEAUX D'HISTOIRE.

La Poésie. — La Peinture et la Musique. — Une Scène espagnole. — L'Amour endormi sous un bosquet de roses et deux Nymphes qui le regardent. — Une Jeune Fille effrayée d'être surprise en chemise et se cachant la gorge. — Une Jeune Fille qui écrit et que l'on surprend. — L'Innocence qui se réfugie dans les bras de la Justice. — Une Vénus liant les ailes de l'Amour. — Junon demandant à Vénus sa ceinture. — Une Bacchante. — La Paix qui ramène l'Abondance.

Le Musée du Louvre possède cinq morceaux précieux de madame Lebrun : ce sont les portraits de Hubert Robert, peint en 1788 ; de Joseph Vernet, peint en 1778 ; de Paësiello, le célèbre compositeur, peint en 1791, et deux portraits de madame Lebrun elle-même, représentée avec sa fille.

Les portraits de Robert et de Paësiello ont été légués au Musée du Louvre par l'auteur, en 1842.

Celui de Joseph Vernet fut acquis, en 1817, de M. Aubert, pour la somme de 2,400 francs.

La Paix ramenant l'Abondance est le seul tableau de madame Lebrun qui puisse faire juger ses prétentions à la peinture historique ou allégorique ; mais les deux figures qui représentent la Paix et l'Abondance ne sont que des portraits déguisés, ceux des deux filles de Hall, le célèbre miniaturiste suédois Lucie Hall a posé pour l'Abondance et Adèle Hall pour la Paix. Morceau de réception de l'artiste à l'Académie.

GALERIE DE FLORENCE. — Le portrait de madame Lebrun par elle-même.

NAPLES. — Buste d'après moi pour l'Académie de Saint-Luc. — Miss Pitt pour lord Camelfort. — Mademoiselle Roland, depuis lady Welesby. — La comtesse Potoska. — Mesdames de France, Adélaïde et Victoire. — Plusieurs études de paysages à l'huile et au pastel des environs de Rome. — La comtesse Scawronski. — Lady Hamilton, en bacchante, couchée. — La même en sibylle, en pied. — La même en bacchante, dansant avec un tambour de basque. — La comtesse Marie-Thérèse qui a épousé l'empereur François II. — La princesse Marie-Louise qui a épousé le grand-duc de Toscane. — Le prince héréditaire près la duchesse de Berg. — La princesse Marie-Christine. — Paësiello composant. — La reine de Naples. — Plusieurs études du Vésuve et des environs de Turin.

PARME. — BOLOGNE. — TURIN. — FLORENCE.

Une tête à l'huile pour l'Académie de Parme. — Un petit buste à l'huile pour l'Institut de Bologne. — Une baigneuse, d'après ma fille. — Madame Porporati.

VENISE. — Madame Marini.

VIENNE. — Le comte de Chernicheff avec un domino, tenant un masque. — La comtesse Zamoïska dansant avec un châle. — Mademoiselle de Fries en Sapho, tenant une lyre et chantant. — La duchesse de Guiche en turban bleu. — Madame de Schœnfeld, femme du maréchal de Saxe, tenant un enfant sur ses genoux. — Le prince Henry Lubormirski, jouant de la lyre, en Amphion ; deux naïades l'écoutent. — La princesse de Lichtenstein en pied, en Iris traversant des nuages. — La princesse d'Esterhazy, en pied, rêvant au bord de la mer, assise sur des rochers. — La princesse Louisa Galitzin. — Madame de Mayer. — Une petite baigneuse, pour la reine. — La comtesse Severin Potoska. — La princesse de Wurtemberg. — La comtesse de Braonne. — La duchesse de Polignac, faite de souvenir, après sa mort. — Le jeune Edmond de Polignac. — La princesse Sapia. — La comtesse Metzy de Polignac.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Madame Demidoff, née Strogonoff. — La princesse Menzicoff, tenant son enfant. — La comtesse Potocka couchée sur un divan, tenant une colombe sur son sein ; cette comtesse est une des plus jolies femmes que j'aie peintes. — Les deux grandes-duchesses Hélène et Alexandrine, toutes deux très-belles ; je les ai peintes ensemble, tenant le médaillon de l'impératrice Catherine, qu'elles regardent. — La grande-duchesse Élisabeth, en pied, arrangeant des fleurs dans une corbeille. — La princesse Alexis Kourakin et le prince son mari. — Le roi de Pologne. Deux grands bustes, l'un en costume d'Henri IV et l'autre avec un manteau de velours, que j'ai gardé. — La petite-nièce du roi de Pologne, jouant avec un petit chien. — La princesse Michel Galitzin, grand buste. — Milord Talbot, buste. — La princesse Sapia, passé les genoux, dansant avec un tambour de basque. — Mon portrait jusqu'aux genoux, en noir, tenant ma palette ; pour l'Académie de Saint-Pétersbourg.

BERLIN. — Pastel d'après la reine. — L'Ambassadrice de Portugal. — Buste du portrait de l'Empereur Alexandre. — La Fille de la comtesse Potocka.

LONDRES. — Lord Byron. — Le prince Bariatinski. — M. Kepell, fils de la margrave d'Anspach. — Madame Grassini. — Deux portraits de Sultans, l'un en grand et l'autre en petit, plus un buste. — Lady Georgine, fille de lady Gordon. — Le prince Biron de Courlande, en chasseur. — La reine de Prusse. — Le prince Ferdinand de Prusse. — Le prince Auguste-Ferdinand, leur fils. — La princesse Louise, sa sœur, princesse de Radzivill. — Madame Catalani, avec les mains, chantant debout près d'un piano. — Madame Murat ayant sa fille près d'elle. — M. Ragani, mari de madame Grassini. — La vicomtesse de Vaudreuil. — Le comte de Vaudreuil. — Deux portraits de la duchesse de Guiche, fille de madame de Polignac. — La jeune princesse Poteswki. — Madame Constans. — La comtesse d'Andlau, avec les mains. — La comtesse de Rosanbau et la comtesse d'Orglandé, fille de la comtesse d'Andlau. — MM. d'Andlau, leurs deux frères. — Viotti, célèbre violon. — La marquise de Groslier, peignant des fleurs. — Pour le roi Charles X, le marquis de Rivière. — Le comte Coëtlosquet. — S. A. R. la duchesse de Berri. — Mademoiselle de Sassenay. — M. Raoul Rochette. — M. Sapey. — Madame Lafont. — Mademoiselle de Rivière. — Alfred de Rivière. — Le baron de Feisthamel, peignant. — Le baron Crespy. — Le Prince, dessinant. — Madame de Rivière, ma nièce.

DE SOUVENIR.

Madame de Suffren. — L'abbé Delille. — La comtesse de Las-Cazes. — Le comte de Chastellux. — L'Apothéose de la reine. — La Naufragée. — La Cataracte de Hawa. — Amphion jouant de la lyre avec trois Naïades. — Un Vieillard et son petit-fils, effet d'incendie. — Près de cent paysages suisses, faits dans mes deux voyages, etc., etc.

VENTE LEBRUN, peintre expert. 1778. — Madame Lebrun : deux pendants au pastel : *la Pudeur* et *une Jeune Vestale qui brûle de l'encens à l'autel.* 22 pouces sur 17. 1,500 liv.

VENTE DUCHESSE DE RAGUSE. 1857. — *Portrait de mademoiselle Duthé :* elle tient un tableau dans les mains. 550 francs. L'attribution de ce portrait était douteuse.

Vigée Le Lebrun

IMPR. POITEVIN ET Cie, RUE DAMIETTE, 2.

TABLE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

CONTENUS DANS LE TOME DEUXIEME

NOTA. — Cette table sert d'avis au relieur pour le classement des Maîtres du deuxième volume

